

Musica  
1958/heft 3



BEDŘICH SMETANA

# DALIBOR

Oper in drei Akten

---

Erstaufführung der deutschen Neufassung von Kurt Honolka  
am Theater der Hansestadt Bremen Januar 1958

## DAS WERK IM URTEIL DER PRESSE:

Daß der Schöpfer einer nationalen tschechischen Musik als „böhmischer Musikant“ und Komponist volkstümlicher Singspiele zu klein eingeschätzt wird, beginnt die Fachwelt seit einiger Zeit zu begreifen. Auch im „Dalibor“ überrascht Smetana mit einer Fülle musikalischer Einfälle, mit Partien von bezaubernder lyrischer Zartheit und anderen von beträchtlicher dramatischer Wucht. Dabei bleibt er überall sich selber treu. Melodik, Rhythmik, ja sogar Anklänge an die volkstümlichen tschechischen Weisen sind unverkennbar Smetanas Handschrift — hier aber größere Räume der musikalischen Gestaltung restlos füllend.

(Kölnische Rundschau, H. N.)

Das Textbuch ist dramaturgisch gut ausgewogen, die Partien sind gleichmäßig verteilt. Musikalisch gesehen schüttet die Oper einen Melodien- und Harmonienschatz über uns aus. Man wird förmlich vom Wohlklang getragen. Die Arien, die Ensembles, die Chorsätze sind von bestechender Schönheit.

(Delmenhorster Kreisblatt, Dr. Stephan)

Die Skepsis gegenüber einem so lange verschmähten Werk ist nicht berechtigt. „Dalibor“ könnte durchaus eine publikumswirksame Repertoire-Oper werden. Kurt Honolka hat das Libretto in ein „plastisches“ und dem dramatischen Impuls des Sagenstoffes angemessenes Deutsch übertragen. Die leidenschaftliche Musikalität Smetanas dringt über die Grenzen hinaus, die etwa der „Verkauften Braut“ gesteckt waren — und sie behauptet sich auch hier.

(Die Welt, Hamburg, HH.)

Die Musik ist über die Maßen schön und der Verbreitung wert. Hier schwingt eine starke Seele, die sich aus reflektierender Haltung zu dramatischem Atem steigert, um an den Höhepunkten das Betrachtende wieder über die Aktion zu stellen — eine böhmische Seele, melodienfroh und bewegt, gelegentlich leicht sentimental, vor allem aber der Welt zugewandt, trotz des tragischen Aspekts.

(Neue Tagespost, Osnabrück, Claus-Henning Bachmann)

... eine eingängige und unzweideutige Handlung, die immer wieder menschliche Grundsituationen beschwört und damit dem Komponisten reiche Gelegenheit zur musikalischen Darstellung menschlichen Erlebens und Empfindens bot. In den dramatischen Abschnitten seiner Partitur hat Smetana zu einer Sprache gefunden, die in ihrer bedrängenden Dichte oft wie eine Vorahnung Mussorgskys erscheint. Das Premierenpublikum folgte der Aufführung mit wachsender Anteilnahme. Mit ihrem großen Erfolg war entschieden, daß die Bremer Bühne mit Smetanas „Dalibor“ dem deutschen Musiktheater ein wertvolles Werk wieder-

(Bremer Nachrichten, Fritz Piersig)

Dr. Kurt Honolka hat das opernpathetische Textbuch sehr gründlich bearbeitet und in eine theatergerechte Sprache übersetzt. Es hat zweifellos jetzt genug theatralische Schlagkraft, um ein Opernpublikum in Spannung zu halten: ein solides, bühnengerechtes Handlungsgerüst für die dramatisch inspirierte Musik. Smetana zeigt sich hier als ein Komponist, der weit über die idyllischen Bereiche einer lyrisch-heiteren Volksoper hinausweist. Die lyrischen Grundfarben sind auch in dieser Partitur nicht zu verkennen, aber hart und scharf setzt Smetana seine dramatischen Akzente: ein Opernkomponist von edlem musikdramatischem Geblüt. Eine stark inspirierte, oft berückend schöne Melodik, eine herrlich strömende Musik von großer Herzenskraft mit zündenden Arien und Duetten und einem meisterhaft gebauten Finale, höchst farbiger Harmonik und Instrumentierung: das Bremer Opernpublikum stand zugleich im Zauber einer vitalen Opernmusik von unreflektierter Ursprünglichkeit und theatralischer Verve. Die sonst schwer zu enthusiastisierenden Bremer nahmen das Werk mit so stürmisch zustimmenden Beifallskundgebungen auf, als sei es eine bewährte alte „Repertoireoper“.

(Der Mittag, Düsseldorf, Gö-)

Honolka hat nicht nur den antiquierten Opernswulst beseitigt und an seine Stelle ein überall faßliches und unaufdringliches, gutes Deutsch gesetzt, er hat vor allem das Geschehen dramaturgisch glaubwürdiger gemacht. Die überwältigende Wirkung jedoch geht von der ebenso melodienreichen wie eingängigen Musik und den kantilenenfreudigen Gesangspartien aus. Erquickend die taufische Inspiration des unerschöpflichen Melodikers Smetana, farbig und durchsichtig die Harmonik, reich schattiert und ausdrucksvoll der Orchesterklang, meisterhaft die Ensemble- und Chorsätze. Sie sicherten den eindeutigen Erfolg der Honolkaschen Neufassung. Unschwer vorauszusagen, daß „Dalibor“ nun im neuen Gewande seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen antreten kann.

(Mannheimer Morgen, Ernst Dauscher)

ALKOR-EDITION KASSEL

# KASSELER ORCHESTER- UND BÜHNENKATALOG 1958

mit mehr als **600 Orchester-** und nahezu **80 Bühnenwerken** der in Kassel ansässigen oder vertretenen Musikverlage

**Alkor-Edition Kassel**  
**Artia-Verlag Prag**  
**Bärenreiter-Verlag**  
**Kassel · Basel · London**  
**Musikwissenschaftlicher**  
**Verlag Wien**  
**Nagels Verlag Kassel**

170 Seiten, reich bebildert.

Inhalt: Orchesterwerke und orchesterbegleitete Instrumentalkonzerte/Vokalwerke mit Orchesterbegleitung / Bühnenwerke (Opern und Ballette) / Lebensabrisse der Komponisten. Mit Angaben über Besetzung und Spieldauer.

Der Katalog ist kostenlos erhältlich durch die

**BÜHNEN- UND  
ORCHESTERABTEILUNG**

**Alkor-Edition**  
**Bärenreiter-Verlag**

Kassel-Wilhelmshöhe · Ruf: 2893/94

# MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE  
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 3 / März 1958

## INHALT

<i>Werner Oehlmann:</i> Die Aufgabe des Kritikers . . . . .	127
<i>Andreas Liess:</i> Claude Debussy und die Moderne . . . . .	130
<i>Karlheinz Ebert:</i> Tradition oder Perfektion? . . . . .	134
<i>Siegfried Günther:</i> Tonsatzlehren Neuer Musik . . . . .	138

MUSICA-GESPRÄCH . . . . .	142
<i>Karl Michael Komma:</i> Brief nach Prag . . . . .	143
<i>Wilhelm Hübner:</i> „Böhmische“ Musikanten . . . . .	145

MUSICA-BERICHT . . . . .	147
<i>Musikstädte im Profil:</i> Wien, Berlin, Nürnberg, Buenos Aires, Kopenhagen, Kassel, Prag S. 147; <i>Oper:</i> Hamburg, Bremen, Wien, Stuttgart, Wuppertal, Gelsenkirchen, Köln, Altenburg, Eisenach S. 154; <i>Konzert:</i> Basel, Stuttgart, Essen, Hagen, Elmau, Wiesbaden S. 161; <i>Ballett:</i> New York, Düsseldorf, Würzburg, Wuppertal S. 163; <i>Funk:</i> Hamburg S. 165; <i>Fernsehen:</i> München, New York S. 167	

MUSICA-UMSCHAU . . . . .	168
Von der Fragwürdigkeit des Beifalls S. 168; In Memoriam S. 169; Zur Zeitchronik S. 171; Blick in die Welt S. 173; Porträts S. 174; Stimme des Lesers S. 177; Wissenschaft und Forschung S. 177; Erziehung und Unterricht S. 178; Miscellen S. 179; Das neue Buch S. 181	



## MUSICA-BILDER

*Titelbild:* Ernst Barlach „Der Tänzer“, Niedersächsische Landesgalerie Hannover

*Tafeln:* 7: Jan Verkolje „Musikalische Pause“, Bayerische Staatsgemäldensammlung München, nach S. 140; 8: Antonio Pallamedesz „Musizierende Gesellschaft“, Württembergische Staatsgalerie Stuttgart, vor S. 141

*Abbildungen:* Claude Debussy S. 131; Die Handschrift von Debussy S. 133; Herbert von Karajan, Lehrer für junge Dirigenten, 3 Bilder, S. 137; Alban Bergs „Wozzeck“, in Nürnberg S. 150; Hindemith dirigiert S. 153; Smetanas „Dalibor“ in Bremen S. 156; Schuberts „Wunderinsel“ in Stuttgart S. 158; Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ in Köln S. 160; Strawinskys „Feuer-vogel“ in Wuppertal S. 165; Emmi Leisner S. 169; Josef Matthias Hauer S. 175; Hans Knappertsbusch S. 176; Halbtastenmanual der Orgel in Cappel S. 179

---

SCHRIFTFÜHRUNG:  
DR. GÜNTER HAUSSWALD  
BÄRENREITER-VERLAG  
KASSEL, BASEL, LONDON

---

MUSICA, vereinigt mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALL-PLATTE jährlich in 12 Hefen. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80, Postscheckkonto Frankfurt/Main 53112

Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung oder vom Verlag bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, zu richten (Tel. 2891—93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe.  
Anzeigentarif auf Verlangen

---

Beilagen-Hinweis:  
Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Johannes-Brahms-Festwoche Hamburg / Strawinsky, Wirklichkeit und Wirkung (Verlag Boosey & Hawkes GmbH., Bonn) / Gesamtveranstaltungsplan der Sing- und Musizier-wochen 1958 (Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik e. V., Kassel-Wilhelmshöhe).

## CLAUDE DEBUSSY

ist der erste Band in der neuen Reihe „Die großen Komponisten des 20. Jahrhunderts“, in der weitere Bände über Fauré, Ravel, de Falla, Strawinsky, Strauß, Roussel, Honegger, Messiaen, Schönberg, Bartók, Prokofieff, Schmitt, Milhaud, Dallapiccola u. a. folgen.

EMILE VUILLERMOZ

## CLAUDE DEBUSSY

Auf 162 Seiten und zahlreichen farbigen Bildern und Faksimiledrucken schildert der Verfasser das Auf und Ab dieses Künstlerlebens. Vuillermoz besitzt die Gabe, unter dem Eindruck der Musik so lebendig zu schreiben, daß man beim Lesen glaubt, das zauberhafte Werk des „Claude de France“ zu hören.

Ganzleinen DM 26.—

---

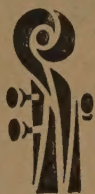
WILHELM LIMPERT-VERLAG  
FRANKFURT AM MAIN

# MUSIK-KALENDER 1958

3. – 11. Mai: Johannes-Brahms-Festwoche Hamburg
9. – 11. Mai: XV. Kleines Musikfest in Lüdenscheid –  
Bach-Fest
15. Mai – 8. Juni: Internationale Maifestspiele Wiesbaden
18. Mai – 3. Juni: Bartók-Fest in Basel
1. – 13. Juni: Stockholmer Festspiele 1958
15. Juni – 15. Juli: Holland Festival  
Amsterdam – Den Haag / Scheveningen
23. – 28. Juni: 7. Kongreß der Internationalen Gesellschaft  
für Musikwissenschaft Köln
24. – 27. Juni: Musik-Ausstellung Köln (Noten – Bücher –  
Schallplatten – Instrumente) in Verbindung  
mit dem 7. Kongreß der IGMw
5. – 26. Juli: 13. Nymphenburger Sommerspiele
10. Aug. – 9. Sept.: Münchner Festspiele 1958
13. Aug. – 10. Sept.: 20 Jahre Internationale Musikfestwochen  
Luzern 1938 – 1958
2. – 13. September: XIII. Internationale Ferienkurse für Neue  
Musik, Darmstadt, verbunden mit dem  
VII. Kranichsteiner Musikpreis
3. – 6. Oktober: Kasseler Musiktage 1958

Nähere Angaben zu diesen Veranstaltungen finden Sie auf den folgenden Seiten oder in Prospekten, die Teilaufgaben dieses Heftes beiliegen.





# 20 JAHRE INTERNATIONALE MUSIKFESTWOCHE LUZERN 1938 - 1958

## PROGRAMM 1958

13. August - 10. September

Schweizerisches Festspielorchester  
Berliner Philharmonisches Orchester  
Philharmonia Orchestra of England  
Collegium Musicum Zürich  
Festival Strings Lucerne  
unter Leitung führender Dirigenten  
und erstklassiger Solisten

Symphoniekonzerte  
Kammerkonzerte und -matinée  
Lieder-, Sonaten- und Klavierabende  
Chor- und Orchesterkonzerte  
Serenaden und Orgelkonzerte

»Trauer muß Elektra tragen«  
eine Trilogie von Eugene O'Neill

Verlangen Sie das Generalprogramm (erhältlich  
ab April) beim Sekretariat der Internationalen  
Musikfestwochen Luzern oder bei größeren  
Musikhäusern und wichtigen Reisebüros.

# STOCKHOLMER FESTSPIELE 1958

1. bis 13. Juni

Philadelphia Symphony Orchestra  
Cappella Coloniensis  
Borodinquartett - Moskau  
Stockholmer Philharmonisches  
Orchester  
Schwedisches Rundfunkorchester  
Gruenfarbquartett

Königliche Oper  
Königliches Schwedisches Opernballett  
Königliches Dramatisches Theater  
Drottningholms Schlosstheater  
Kirchenkonzerte  
Skansen:  
weltberühmtes Freiluftmuseum

Festspielführer:  
Eugene Ormandy, Albert Wolff, August  
Wenzinger, Isaac Stern, Sixten Ehrling,  
Tor Mann, Herbert Sandberg u. a.

Sänger:  
Birgit Nilsson, Aase Nordmo-Löyberg,  
Elisabeth Söderström, Jussi Björling, Sigurd  
Björling, Sven Nilsson, Set Svanholm u. a.

Programme und Auskünfte:  
**FESTSPELSBYRÅN**  
Konserthuset 4 tr - Stockholm C. / Schweden

# XIII. Internationale Ferienkurse für Neue Musik

Darmstadt, 2. bis 13. September 1958

# VII. Kranichsteiner Musikpreis

Klavier - Klarinette

Anmeldungen - Auskünfte:

Kranichsteiner Musikinstitut  
Darmstadt - Roquetteweg 31

# Bartók-Fest in Basel

18. MAI – 3. JUNI 1958

Eröffnungsakt

3 Symphoniekonzerte

1 Theaterabend

(„Herzog Blaubarts Burg“,  
„Der wunderbare Mandarin“)

2 Kammermusikkonzerte

Detaillierte Prospekte erhältlich beim Sekretariat  
des Bartók-Festes, Münsterplatz 2, Basel (Schweiz)

## 13. Nymphenburger Sommerspiele 1958

Kammerkonzerte im Steinernen Saal  
des Schlosses Nymphenburg  
in München vom 5. bis 26. Juli 1958

MITWIRKENDE UNTER ANDEREN:

Kammerorchester der Münchner Philharmoniker unter Fritz Rieger,  
Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger,  
Kammerorchester des Hausegger-Quartetts, Hannover, unter Erich Kraak,  
Wolfgang von Karajan-Ensemble,  
Münchner Kammerorchester unter Enrico Mainardi;  
Jeanne Déroubaix – Anneliese Rothenberger –  
Mabella Ott-Penetto – Heinz Hoppe – Arnold van Mill,  
Elly Ney – Ludwig Hoelscher, Peter Pears – Julian Bream.

Änderungen vorbehalten

GESCHÄFTSSTELLE: MÜNCHEN 19, ZUCCALISTRASSE 21



# HOLLAND FESTIVAL

*Amsterdam - Den Haag / Scheveningen*

*15. Juni bis 15. Juli*

## OPERN

Rossini: Il Barbiere di Siviglia

Verdi: Un Ballo in Maschera

Strauss: Ariadne auf Naxos

Janacek: Die Sache Makropoulos

Arnold Schönberg: Erwartung - Von Heute auf Morgen

Sem Dresden: François Villon (Uraufführung)

## ZEHN ORCHESTERKONZERTE

Concertgebouw Orchester

Residentie-Orchester, Den Haag

Radio-Philharmonisches Orchester

## KAMMERMUSIK

Niederländisches Kammerorchester

Liederabend Elisabeth Schwarzkopf

Ungarisches Streichquartett

## BALLETT

American Ballet Theatre

Ballett Nationaltheater Belgrad

## THEATER

Wiener Burgtheater

Théâtre National Populaire, Paris

*Ausführliche Programme  
mit Aufführungsdaten und*

*Eintrittspreisen: Holland Festival, Emmaplein 5, Amsterdam-Z.*



## Mündhner Festspiele

10. AUGUST – 9. SEPTEMBER

Gesamtleitung: Professor Rudolf Hartmann

Dirigenten: Ferenc Fricsay – Karl Böhm –  
Robert Heger – Eugen Jochum –  
Joseph Keilberth – Rudolf Kempe –  
Meinhard von Zallinger

Regisseure: Heinz Arnold – Herbert Graf –  
Rudolf Hartmann

**RICHARD STRAUSS** Feuersnot / Josephslegende  
Neuinszenierungen 14., 28. August  
Der Rosenkavalier  
16., 23., 27. August, 5. September  
Salome 19. August, 3. September  
Die Frau ohne Schatten 22., 30. Aug.  
Daphne 7. September  
Capriccio 21., 24. August  
Festkonzert (In Memoriam  
Richard Strauss) 8. September

**WOLFGANG AMADEUS MOZART** Die Entführung aus dem Serail  
Neuinszenierung 13., 15., 18. Aug.  
Die Hochzeit des Figaro  
29. August, 1., 4., 6. September

**G. F. HANDEL** Julius Cäsar 11. August

**RICHARD WAGNER** Tristan und Isolde  
Neuinszenierung 10., 31. August  
Die Meistersinger von Nürnberg  
17., 25. August, 9. September  
Lohengrin 20. Aug., 2. Sept.

(Änderungen vorbehalten) Liederabend  
Dietrich Fischer-Dieskau 2. Sept.

## Internationale Maifestspiele Wiesbaden 15. Mai bis 8. Juni 1958

**Staatstheater Wiesbaden**  
Goetz, Der Widerspenstigen Zähmung 15. 5.

**Deutsches Schauspielhaus Hamburg**  
**Gustav Gründgens**  
Osborn, Entertainer 17. und 18. 5.

**Argentinische Kammeroper**  
**Buenos Aires**  
Cimarosa, Il Maestro di Cappella · Telemann,  
Pimpinone · Haendel, Apollo e Dafne · Per-  
golesi, La serva Padrona 21. und 22. 5.

**Symphonieorchester der Stadt**  
**Wiesbaden**  
Festkonzert 23. 5.

**American Ballet Theatre New York**  
Ballett 24. bis 26. 5.

**Staatsoper Belgrad**  
Borodin, Fürst Igor; Ballett (Teufel im Dorf) ·  
Janáček, Katja Kabanova 30., 31. 5., 1. 6.

**Schloßpark-Theater Berlin**  
Anouilh, Der Walzer der Toreros 31. 5., 1. 6.

**Staatsoper Rom**  
Puccini, Tosca; Manon Lescaut; Madame  
Butterfly 3. bis 8. 6.

Ausführlicher Prospekt und Kartenvorbe-  
stellungen durch das  
**Hessische Staatstheater Wiesbaden**

9. bis 11. Mai 1958

## XV. Kleines Musikfest in Lüdenscheid — Bach-Fest

Werbeblätter und Auskunft durch  
die Geschäftsstelle  
(21b) Lüdenscheid, Sedanstraße 14

## KASSELER MUSIKTAGE 1958

vom 3. bis 6. Oktober

**Hausmusik**  
**Kammermusik**  
**Chormusik**  
**Geistliche Musik**  
**Orchestermusik**  
**Lalenspiel**  
**Arbeitsreferate**  
**mit Vorführungen**  
**Vortrag**  
**Offenes Chorsingen**  
**Offenes Tanzen**

Sonderprospekt mit allen  
Einzelheiten im Laufe des Sommers



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-  
UND JUGENDMUSIK e. V.**  
Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

# **SIEBENTER KONGRESS DER INTERNATIONALEN GESELLSCHAFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT**

23. BIS 28. JUNI IN KÖLN

Öffentliche Vorträge / Hauptreferate und Diskussionen über drei Generalthemen /  
Allgemeine Referate / Arbeitsgemeinschaften / Ausstellungen / Künstlerische und  
gesellschaftliche Veranstaltungen

Anschrift für Anfragen:

Büro des 7. Kongresses der IGMw (Musikwissenschaftliches Institut der Universität Kiel), Kiel, Neue Universität E 1 (Haus 11)

---

## **MUSIK-AUSSTELLUNG KÖLN**

**NOTEN · BÜCHER · SCHALLPLATTEN · INSTRUMENTE**

in Verbindung mit dem Siebenten Kongreß der Internationalen Gesellschaft für  
Musikwissenschaft

Dienstag, den 24. Juni bis Freitag, den 27. Juni 1958, Öffnungszeiten täglich von  
8.30 Uhr bis 18.00 Uhr

**EINTRITT FREI**

MESSEGEELÄNDE (Halle VI und Halle V E), Eingang direkt neben dem  
Messeturm



## DIE AUFGABE DES KRITIKERS

Kunst schließt Kritik als Antwort ein. Künstler und Kritiker bedingen einander, vertreten zwei Wirkungsarten derselben Kraft: der Künstler verkörpert die schöpferischen, der Kritiker die rezeptiven Fähigkeiten der menschlichen Gemeinschaft. Was den Künstler aus der Menge, dem Publikum, heraushebt, ist seine Begabung, Träume der menschlichen Phantasie in seiner Leistung, seinem Werk zu realisieren. Was den Kritiker auszeichnet, ist seine Fähigkeit, Leistung und Werk des Künstlers aufzufassen, zu erkennen und in der Sphäre des Bewußtseins, des Wortes, widerzuspiegeln. Der Künstler handelt, der Kritiker denkt für die Gemeinschaft, das Publikum; beide zusammen vollziehen die künstlerische Schöpfung als Ereignis und Objekt der allgemeinen Kultur, der eine intuitiv beschwörend, gestaltend, der andere reflexiv, bestätigend, deutend; beide wirken am gleichen Werk.

Solange es Künstler gibt, hat es, noch ehe diese Profession sich ausbildete, auch Kritiker, wertende, urteilende Betrachter gegeben. Als der Künstler zum Träger eines Berufs, zum eigens beauftragten Glied der Gesellschaft wurde, trat auch der Kritiker als Spezialist der Rezeption und der Deutung aus der Anonymität heraus. Es begann die große Zeit der Kritik, die von Lessing bis zu Alfred Kerr reicht. Von Anfang an aber zeigte sich: Produktion und Kritik sind kein Gegensatz, schöpferische und kritische Begabung widersprechen einander nicht, schließen einander nicht aus. Die Romantik vor allem, welche die Grenzen aller Geistesbereiche verwischte, duldete nicht die Spaltung der Funktionen, sondern vereinigte sie in einer umfassenden Individualität. Friedrich und August Wilhelm Schlegel wirkten als Dichter und Schriftsteller ebenso wie als Literaturkritiker; Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und Robert Schumann, Künstler von tiefer, ursprünglicher schöpferischer Kraft, wurden zu Begründern der Musikkritik. Das bedeutet: Kritik ist nicht Verneinung, nicht Leistung des analysierenden Verstandes, sondern in erster Linie sammelnde, verdichtende Schau, schöpferischer Nachvollzug künstlerischer Leistung. Nicht die Schärfe der Verneinung, sondern die Kraft der Bejahung macht die Bedeutung des Kritikers aus. Der Kritiker Hoffmann ist groß, weil er die Größe Beethovens erkannte. Der Kritiker Schumann ist genial, weil er das Genie Chopins spürte. Und beide konnten wirken, Gehör und Glauben finden, weil sie Künstler genug waren, ihrer Meinung eine sprachliche Form zu geben, die ihrem Inhalt gewachsen war, weil sie fähig waren, das Erlebnis Beethoven und das Erlebnis Chopin in Worte zu fassen.

Ein Funke dieser schöpferischen Kraft muß in jedem Kritiker lebendig sein, der seiner Aufgabe gerecht werden will. Insbesondere der Musikkritiker braucht die Schwungkraft schöpferischer Phantasie, um die Paradoxie zu überspringen, die am Anfang seiner Arbeit steht. Denn es ist zu fragen: kann man überhaupt über Musik sprechen und schreiben? Ist nicht Musik gerade darum Musik, weil sie wesentlich unbegreiflich und unaussprechlich ist, weil sie in einer Dimension vorgeht, die dem Gedanken und dem Wort unzugänglich ist? Es gibt kein sprachliches Mittel, dem Hörer oder Leser auch nur den Klang eines Akkordes, den Zug einer Melodie ins Ohr zu zaubern; es gibt keine Sicherheit, Ausdruck und Inhalt eines Tonstücks unzweideutig zu bestimmen; es gibt keine Vokabeln, Ereignisse der mystischen Musikregion rational zu umgrenzen und zu interpretieren. Die Skepsis gegen das leere Musikgeschwätz, das Jahrhunderte hindurch das Schaffen der Meister begleitet, ist allgemein und berechtigt, und niemand ist tiefer von ihr erfüllt als der Musikkritiker selbst. Wenn er trotz-

dem seine fast hoffnungslose Aufgabe nicht aufgibt, wenn er versucht, den rätselhaften Text der Töne in die Wortsprache zu übersetzen, Parallelen zu ziehen, durch Vergleiche, Bilder, Symbole zu sprechen, so ist es aus der festen und tiefen Überzeugung, daß diese Arbeit getan werden muß, daß sie unentbehrlich ist, soll sich die bildende, die humanisierende Wirkung der Musik erfüllen. Musik als Gefühlserlebnis ist dumpfer Rausch, unkontrollierter, verantwortungsloser Genuß. Sie bedarf, soll sie zur Erleuchtung, zur Erhellung des Bewußtseins dienen, der Klärung, der Rechenschaft, der Kritik. Der Kritiker vollendet die pädagogische Aufgabe, die der schaffende Musiker begann. Er hebt das tönende Kunstwerk aus der dämonischen Sphäre in die des Geistes, er verwandelt Emotion in Erkenntnis, er legitimiert Musik als Mittel der Selbsterkenntnis und Läuterung der Menschheit.

Wann aber wäre diese klärende kritische Bemühung notwendiger gewesen als heute, wann wäre sie, so dürfen wir hinzufügen, schwieriger gewesen? Die Welt und ihre Kunst sind in Wandlung und Verwirrung, Traditionen versinken, Maßstäbe verlieren ihre Geltung, Regeln und Gesetze werden umgestoßen und erneuert. Der Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts stützte sich auf eine feste geistige Tradition, auf gültige ästhetische Begriffe, auf das System einer musikalischen Kosmologie, das als naturgegeben respektiert wurde; alle Kämpfe um Fortschritt oder Beherrschung rüttelten nicht an den Grundlagen des musikalischen Denkens, das die Gegner miteinander verband. Er stand in einer stabilen, ausgeglichenen Gesellschaft, die ihn als ihren Exponenten trug und anerkannte, er war Sprecher des bürgerlichen Bildungs- und Kunstidealismus, dessen aus der Klassik ererbte Schönheitslehre gläubig geachtet wurde. Der moderne Kritiker aber steht am Ende einer glänzenden, versunkenen Kunst-epoche, der das Publikum sehnüchsig nachtrauert; er steht inmitten eines gärenden Aufbruchs neuer Klangwelten, die von der Diktatur eines jungen, noch nicht durch Vergangenheit sanktionierten Ordnungsgesetzes bestimmt sind, die aus neuem Material von einer dem Menschen entwachsenden Technik geformt sind. Er lebt in einer Welt, die in stetiger, rasender Expansion über alle überlieferten Naturvorstellungen hinaus begriffen ist, in einer Krise der menschlichen Gesellschaft, die durch den Kampf gegensätzlicher Doktrinen zerrissen und in quälender Spannung gehalten wird. Er findet nirgends Sicherheit, er ist umgeben von Möglichkeiten, Fragen und Gefahren.

Da der Kritiker nicht mehr Repräsentant einer in sich geschlossenen, in ihren geistigen Grundbegriffen einigen Gesellschaft ist, ist er auch nicht mehr Autorität. Da er als Objekt seiner Betrachtung nicht mehr ein Ganzes, eine gerundete künstlerische Kultur vor sich hat, kann er nicht mehr verbindlich und apodiktisch urteilen, sondern ist zu Relativierung und Anpassung gezwungen. Die Musik unseres Jahrhunderts ist ein vielsträhniges, aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetztes Gebilde. Die klassisch-romantische Vergangenheit ragt mit der großartigen Produktion der Strauss-Zeit lebendig in die Gegenwart hinein. Mit Schönbergs Zwölf-Töne-Gesetz ist der Grundstein einer unvereinbar andersartigen Musikwelt gelegt, die sich mit unaufhaltsamer Konsequenz schon bis in die geheimnisvolle Sphäre des elektronischen Klanges ausgedehnt hat. Um Strawinsky und Hindemith haben sich die regressiven Kräfte im weiten und vielgestaltigen Bereich des Neoklassizismus gesammelt. Außerhalb der Kunstmusik, und doch vielleicht vitaler und wirkungsmächtiger als sie, dringt der Jazz an, dessen Entwicklung schon eine Musikgeschichte für sich bedeutet. Daneben gedeihen noch immer die Unterhaltungsmusik und die Operette, in denen Melodie und Rhythmus des vorigen Jahrhunderts nachklingen. Die Forschung hat entlegene Bezirke ferner Vergangenheit nicht nur als Material, sondern als stilbestimmende Werte zum Leben erweckt; die Quellen der Folklore sind erschlossen, exotische Kulturen werfen ihren fremden, erregenden Klang in die Symphonie der Zeit hinein.



Der Kritiker, der sich vermessen wollte, für alles dieses die jeweils überzeugende kritische Formel zu finden, würde bald durch das Echo, das er findet, durch die Kritik seiner Kritik über seinen Irrtum belehrt werden. Denn so buntscheckig und widerspruchsvoll wie das Bild der gegenwärtigen Musik sind die Neigungen und Geschmacksrichtungen des Publikums, das diese Musik konsumiert. Der Verehrer Bachs verachtet den Gefühlsrausch der Romantik, der Anhänger Wagners haßt den mißtönenden Jazz auf den Tod, der Liebhaber Brahms'scher Gefühlswärme empört sich über den kalten Rationalismus der Zwölftönemusik, und der radikale Modernist belächelt die Vergangenheit in Bausch und Bogen als verblaßt und veraltet. Wer hat noch Macht zu sagen: dieses alles ist eins, es gibt Brücken, die das Entfernte verbinden, Beziehungen, die vom einen zum anderen leiten; Bach und Wagner sind so verwandt, bedingen einander so wie Brahms und Schönberg, von der gregorianischen Melodie bis zum Rauschen der elektronischen Musik führt ein ununterbrochener Weg. Wir sind weit entfernt von solcher Gesamtschau, die uns einzig wieder zu unanfechtbaren, objektiv gültigen Maßstäben verhelfen könnte. Musik ist ein Feld streitender Parteien geworden, und der Betrachter, der um Zusammenfassung bemüht ist, läuft Gefahr, sich die Sympathien aller streitbaren Einzelgruppen zu verschmerzen. Denn jeder einzelne Musikliebhaber, mag er einen individuellen oder typischen Geschmack vertreten, erwartet, seine persönliche Meinung in der Zeitung gedruckt zu sehen oder aus dem Lautsprecher tönen zu hören; wird er enttäuscht, so entläßt er seinen Zorn auf den armen Kritiker, der es unmöglich allen recht machen kann. An die Stelle der viel und fälschlich zitierten Erbfeindschaft zwischen Künstler und Kritiker ist heute vielfach eine Entfremdung zwischen Publikum und Kritiker getreten.

Dennoch: kritische Betrachtung und Wertung des musikalischen Tatbestandes ist heute nur unter dem Gesichtspunkt der Universalität möglich. Mag der Einseitige, der Verfechter einer Doktrin, die größere Stoßkraft haben, nur der, der den Willen zu universaler Schau hat, kann dazu helfen, die Zerrissenheit der Zeit zu überwinden, die Spannung zwischen den Lagern und damit das Mißtrauen in die Lauterkeit des Geistes, ein Grundübel der gegenwärtigen Kultur, zu überwinden. Das Zeitalter der großen Individualitäten, das von Eduard Hanslick bis zu Adolf Weißmann reichte, ist vorbei. Der Kritiker muß heute einen Prozeß der Entpersönlichung durchmachen, er muß seine Individualität opfern, um seine Funktion zu retten. Nicht persönlicher Geschmack, nur kritische Abstraktion kann heute Gesetz und Regel geben; das Ich ist uninteressant geworden, so lange das Es sich seiner Beherrschung entzieht. Auch dieses Es, das Ganze der modernen künstlerischen Kultur, ist ja nicht mehr in erster Linie durch Personen, durch schöpferische Individualitäten, sondern durch allgemeine, anonyme Kräfte bestimmt. Persönlichkeit ist heute, sehen wir von den wenigen Siebzigern, den Überlebenden einer großen Generation, ab, ein negativer Begriff geworden: wir sprechen von ihr nur, wenn wir sie vermissen. Primadonnenkämpfe, wie sie in Italien, dem Lande naiver Humanität noch möglich sind, haben bei uns ihren Sinn verloren. Es geht viel mehr um Kollektive und Institutionen, um Orchester und Chöre, um Schulen und Gruppen, um Stile und Prinzipien, um die gesammelten, gebündelten, nicht die vereinzelt, zersplitterten Kräfte, um die dunklen und rätselhaften Gedanken der krisen- und schicksalhaften Zeit, der wir alle, Schaffende wie Aufnehmende, nur Diener sind.

Soll nach allen Vorbehalten dennoch ein Programm kritischer Arbeit umrissen sein, so müßte es etwa lauten: Bewahrung der überlieferten Maßstäbe, welche die einzige Sicherheit unserer ins Ungewisse entgleitenden Zeit sind, Erhaltung des hohen und strengen Begriffes des Klassischen, der unsere Kultur geschaffen hat, auch als unnachsichtige Forderung an die Interpreten, denen die Werke dieser Sphäre anvertraut sind. Daneben aber Aufgeschlossenheit

für alles, was Rätsel, was unerfüllte, zukunftssträchtige Möglichkeit ist, Freude an dem Schönsten, das die Geistesfreiheit uns gewährt, am Wagnis, am mutigen, ins Ungewisse und Unerhörte zielenden Experiment; Vertrauen zu den lebendigen Mächten, die, wenn auch unheimlich, undurchdringlich und bedrohlich, unsere Zeit formen; Kampf gegen tote Routine, bequeme Gewohnheit, künstlerische Konfektion und Konformismus; Glaube an das Leben der Kunst, das immer in die Zukunft drängt.

ANDREAS LIESS

## CLAUDE DEBUSSY UND DIE MODERNE

### Eine Improvisation

Debussys Schaffensbild steht heute eindeutig vor unserem Blick. Bei Anerkennung stilistischer Unterschiede zu verschiedenen Schaffenszeiten erscheint der charakterisierende Begriff des Impressionismus allgemein zuständig und richtig, prägt er doch die wesentliche, die geistige wie die musikalisch-technische Grundhaltung des Musikbildes von Debussy aus.

Wie kommt es nun, das ist die hier improvisierend gestellte Frage, daß dieser Debussy, Schöpfer der feinsinnigsten Klangmusik, als Vater und Uranfang aller Moderne bezeichnet wird? Was hat diese exquisite Kunst mit der mitunter so herben Moderne, mit der Wende zur Zwölftonmusik, mit der elementaren Rhythmik eines Strawinsky und Bartók oder der steinernen Klanglichkeit einer Orffschen „Antigonae“ zu tun?

Debussy selbst hat zweifelsohne nicht im mindesten daran gedacht, Begründer einer neuen Klang- und Formenwelt, ja einer ganz neuen Musik zu werden. Er hat jede Schülerschaft bewußt abgelehnt: „*Es gibt keine Schule Debussy — ich bin ich (allein)!*“ Es trieb ihn selbst gewiß immer vorwärts, und auch Strawinskys umstürzlerischen „*Sacre du printemps*“ hat er verständnisvoll begrüßt. Aber: welcher Unterschied zwischen dem feinsinnigen Franzosen, der Fäden zurück zum heimischen Rokoko spann, und diesem Vollblutrussen, der in stampfenden Rhythmen das Urtümliche einer archaisch-heidnischen Frühlingsfeier aus tiefstem Verwurzelsein in der russischen Erde wiederaufleben ließ!

Wenn Debussy heute immer noch — und dies aus weitaus tieferer Einsicht als etwa vor dreißig Jahren — als „Vater der Moderne“ bezeichnet wird, so kann dies, logischerweise, nicht nur rein technisch-musikalische Gründe haben, sondern muß geistesgeschichtlich verankert sein. Es müssen demnach in Debussys geistiger Haltung und seinem Werk, ohne daß er selbst die ganze Tragweite ahnte, entwicklungsträchtige Keime gelegen sein. In seiner musikalischen Selbstvollendung, die er allein anzielte, muß er einen kaum geahnten Umbruch vollzogen haben, der, über sein eigenes bewußtes Wollen hinauswachsend, später als weittragende geschichtliche Tat erkannt wurde; nämlich die, den Bau einer Tradition zu fällen und einen neuen zu fundamentieren.

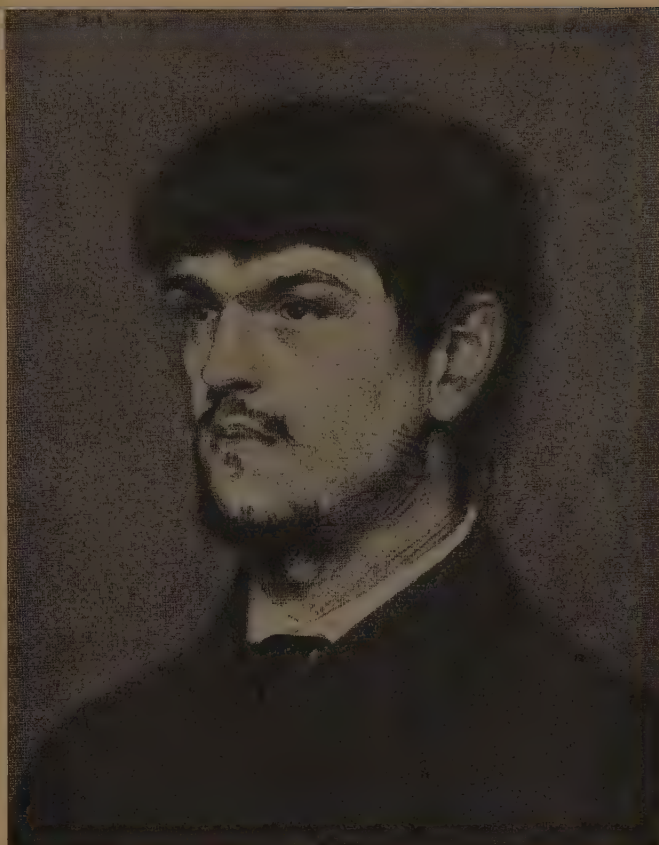
Das war auch der Fall und gerade an Debussy bewahrheitet sich das bekannte Wort: Die Extreme berühren sich! Ja, man kann es zu dem Satz verschärfen: Das Extrem leitet automatisch in seinen Gegensatz hinein!

Die Frage, wie sich das vollzog, muß hier zur Diskussion stehen, wenn wir Debussys Vaterschaft der Moderne erhellen wollen. Werfen wir daher einen raschen Blick auf sein Werden und Schaffen.



Claude Debussy

Gemälde von Marcel André Banchet



Da ist der junge revolutionäre Konservatorist, der die Lehrer mit seinen Kühnheiten zur Verzweiflung bringt. Ihn kennzeichnet ein unbändiger Freiheitsdrang. Ungeheuerliche Theorien trägt er seinen Mitschülern vor. Und doch, betrachtet man die ersten Kompositionen dieses Feuergeistes, so haben sie zwar von Anbeginn an Originalität, aber auch Züge von Massenet, Chabrier und Fauré; auch solche von Schumann sind erkennbar, und manches balanciert bedenklich am Rande der Salonmusik. Nach dem Erlebnis Wagner in Bayreuth aber wird Debussy eine Selbsterhellung zuteil, die schwer zu überschätzen ist. Er hörte auf der Weltausstellung des Jahres 1889 fernöstliche Musik. An ihr — das spätere Erlebnis der freiheitlichen Kunst Mussorgskys bedeutete nur eine Ergänzung — geht Debussy nicht nur eine neue exotische Welt auf, deren Einfluß sich etwa mit japanischen Drucken in diesen Jahren allgemein bemerkbar machte, sondern er findet im wahrsten Sinne des Wortes sich selbst. Debussy wurde unstreitig in seinen tiefsten Zonen getroffen, wenngleich sein Musikbild erst in langsamem Durchbruche der neuen Haltung ein anderes wird. Es wird nun arabesk, typisch impressionistisch, es wird statisch, der Bewegungsstrom der Energie verdünnt sich, kurze Melodiefloskeln und Wiederholungen klanglicher Komplexe bilden Zusammenhalt und Ganzes der Werke.

Mitnichten ist dies nur ein übernommenes Abbild jener fernöstlichen Musik javanischer Gamelanorchester, annamitischer und anderer hinterindischer Musik. Was den freiheits-

dürstenden Konservatoristen noch unbewußt zu neuen Ufern getrieben hatte, wird hier dem Reifenden klar. Später hat er den Satz niedergeschrieben: „Die Ratschläge von keinem hören, es sei denn die des Windes, der über die Ebene streicht und uns die Geschichte der Welt erzählt!“ Und noch tiefer: „Die Musik ist eine mystische Mathematik, deren Elemente am Unendlichen teilhaben!“ Das klingt für einen braven, in seinem Metier denkenden Musiker recht vage, und er wird es vielleicht spöttisch als Poetisiererei abtun. Aber das ganze Bild der Debussyschen Wende zeigt uns, daß mit diesen Anschauungen von der Musik der Zentralkpunkt des kommenden Neuen berührt wird, das er ausformte und womit er das Fundament einer kommenden musikalischen Weltsicht legte.

Schon in jungen Jahren hatte er gegen den Konstruktivismus, die Entwicklungstechnik klassischer Schreibweise, gegen die Sequenziererei geeifert. Freigelegt wird nach Jahrhunderten durch ihn wiederum die Eigenbedeutsamkeit der Klangwelt, ihre Unmittelbarkeit jenseits aller Konstruktion. Der Wert des reinen klingenden Geschehens tritt vor jeden Konstruktionswert des Tones, wie ihn die alte Tonalität ausgebildet hatte. Das aber ist Debussys „Musik der Freiheit“!

Grundsätzlich heißt dies: Bruch mit der alten Tonalität, die Träger dieser traditionellen Konstruktionsprinzipien war. Mögen bei Debussy tonale Grundzüge analytisch erkennbar bleiben, sie sind nicht mehr das Wichtigste. Der Haupt-Sinn seiner Klangmusik liegt in deren verselbständigtem Eigenwerte rein sinnlicher Unmittelbarkeit. Von der fernöstlichen Musik erweckt, weist Debussy auf das hin, was mit allem Nachdruck aus unserem nunmehrigen Überblick über Jahrtausende hervorgehoben werden muß: Zuerst war die Musik als das Tönende als solches und als unmittelbarer Ausdruck! Später erst — im allgemeinen mit den alten städtischen Hochkulturen der letzten Jahrtausende vor Christus — kamen die Tonleiter, also die Elemente musikalischer Konstruktion und damit einer leitergebundenen Tonalität!

Debussys Lehre von der Freiheit der Musik ist im Grunde die Wiederverlebendigung dessen, was Musik ursprünglich war.

Mit dieser vorzüglichen Eigengeltung des Klangsinnlichen bekennt sich Debussy zu einem extremen Naturalismus, denn die „Natur“ der Musik ist ja der Klang. Doch damit wäre er gewiß grundsätzlich noch nicht mehr als eben der musikalische Impressionist und Naturalist höchster Ausprägung.

Aber seine Kunst hat noch eine andere Seite. Wir berührten sie mit seiner Naturmystik, die zugleich Musikmystik ist, denn Musik und Natur korrespondieren. Deutlich tritt diese andere Seite in seinen literarischen Bindungen hervor. Er neigt zum Symbolismus. Die Symbolwelt Maeterlincks zieht ihn an; er gehört zum Kreise um den dunklen Dichter Mallarmé; er begeistert sich in der Spätzeit an d'Annunzios Mysterienspiel „Das Martyrium des Heiligen Sebastian“ und schreibt eine seiner herrlichsten Musiken für dessen Szene.

Indem somit die autonome Klanggeltung eine Ehe mit dem Symbolismus eingeht, geschieht das, was oben angedeutet wurde: Die Gegensätze berühren sich, ja gehen ineinander über. Der extrem naturalistische Klang Debussys wird Ausdruck einer Naturmystik. Wieder muß man hier an das Erlebnis Debussys der Welt fernöstlicher Musik im Jahre 1889 erinnern, denn diese Dinge liegen zentral in jener Begegnung. Mit seinem Symbolismus weist Debussy auf die Konstellation archaischer Zeiten zurück, wo die Musik rituell-magischer Qualität war; eine Qualität, die sie trotz Verweltlichung in der romantischen Auffassung aller Zeiten beibehalten hat. Hat man Debussy nicht immer einen „Magier“ genannt? Und dies doch



Cher Ami

C'est la poste à Mirlifande!

et pardonnez-moi à tous les deux?

J'ai passé des journées à la poursuite de ce "rien" dont elle est faite (Mirlifande) et je mangerais parfois du courage pour vous raconter tout cela, ce sont d'ailleurs des lettres que vous connaissez moi, je ne sais pas si vous êtes comme moi, avec une vague envie de pleurer, les larmes comme si on avait peur de voir dans les journaux quelque un de nos amis.

Maintenant c'est Arkel qui me tourmente. celui-là, il est d'autre-tombe, et il a cette tendresse désintéressée et prophétique de ceux qui vont bientôt disparaître et il faut dire tout cela avec, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, "!!". Quel métier?

Je vous écrirai plus longuement demain, aujourd'hui c'est un simple bonjour, et pour vous dire que je pense bien à vous,

Claude Debussy

Die Handschrift von Debussy

wahrlich nicht in dem oberflächlichen Sinne eines Tausendkünstlers, sondern weil man empfand, daß hier eine uralte und in uns Modernen weiterlebende Verhaltensweise erneut verstärkten Ausdruck fand.

Mit seiner „Musik der Freiheit“, mit seiner Autonomie der Klangwelt, die die alte tonale Tradition zerbrach, hat Debussy einen ungeahnten Weg in die Zukunft eröffnet. Mit der Symbolgeltung des Klanges, der Musik, weist er in weiteste Ferne der vor uns liegenden Geisteslandschaft! Über diese Zusammenhänge und ihre musikalische Fundamentierung durch Debussy ist uns erst im letzten Jahrzehnt völlige Klarheit geworden. Wenn Debussy in seinem Spätwerk ins Neoklassizistische einbog, so hat er mit dieser Wendung nur bewiesen, wie er sich der gewaltigen Umbruchsbedeutung seines Individualstils, seiner „Musik der Freiheit“ und der durch ihn vollzogenen grundlegenden symbolistischen Wende keineswegs voll bewußt war.

Sein Personalstil hat sich bei allen späteren Meistern niedergeschlagen, von Strawinsky bis zur Schönberg-Schule, von Hindemith bis Orff. Aber das ist keineswegs das Wesentlichste seiner eminenten Fernwirkung auf die Moderne. Wesentlicher sind die tieferen geistigen

Auswirkungen. Dabei scheint es bei oberflächlicher Sicht, als ob der neue Konstruktivismus des Neuklassizismus wie der der Schönberg-Schule das Debussysche Ideal von der Freiheit und Unmittelbarkeit der Klangwelt verraten, vernichtet hätte! Es schien wirklich so. Aber heute ist offenbar, in welchem Maße Übergangsperioden Einzelprobleme wie diese übermäßig ins Relief setzen, die später, und das ist gerade unsere gegenwärtige Erkenntnis, in eine neue gesamtharmonische Lagerung der technischen wie der geistigen Elemente eingehen.

Für die Gegenwart gilt, daß das Geistige auch in der Musik, gegenüber dem Naturalismus der Vorjahrhunderte, wiederum ins Zentrum tritt. Musik wird wiederum Ausdruck erlebter hintergründiger Welten; nicht anders als die modernen Naturwissenschaften uns — nach dem positivistischen Zeitalter — erneut Erkenntnis und Erlebnis des irrationalen Urgrundes alles Lebendigen gebracht haben. So spricht Musik heute wieder die uralte Sprache des Symbols. Oder vielmehr: Ihre Symbolgeltung tritt erneut in aller Reinheit hervor. Damit schwingt der Bogen, will man die Dinge recht und richtig in aller Tiefe verstehen, zu elementaren und archaischen Haltungen von einst zurück. Man kann hierfür nicht nur Orff und das ganze neue Welttheater als Kronzeugen zitieren, sondern — auch die Schönberg-Schule. Auch Schönberg hat den mystischen Untergrund der Musik nicht außer acht gelassen, wie Krenek etwa auch gerade ihre kosmische Abbildlichkeit betont hat. Und dieser Zug zum Einst ist nicht flacher Historismus, sondern stellt gerade den Prozeß der Überwindung des Historismus dar. Denn Symbol und Symbolerlebnis sind ontologisch orientiert und loten ins Urwesen des Menschen und der Welt.

Das Unmittelbarkeitsstreben aller divergierenden Ismen unserer Zeit — unter Einschluß des Existentialismus — schließt sich unter der großen Einheitsperspektive neuen Symbolerlebnisses zusammen; nicht minder sei an Heidegger und Ernst Cassirer erinnert, die die allgemeine Symbolgeltung der Sprache neu ins Bewußtsein hoben, und schließlich an Tiefenpsychologie und Archetypen. Symbolgeltung aller Dinge aber heißt zugleich: Erlebnis des Ursakralen! Debussy hat es in seiner musikalischen Naturmystik vorausgeahnt, ein Strawinsky hat es in seinem „Sacre“ wieder in die Bewußtseinssphäre gehoben, ein Orff läßt es nicht minder in Spiel und Klang lebendig werden.

Debussy steht an der geistigen Wende zur neuen Zeit des Symbolerlebnisses und vollzieht zugleich den technisch-musikalischen Umbruch, der eine spezielle klangliche Symboldarstellung wieder möglich macht. Diese rein technische Auseinandersetzung kann hier naturgemäß keinen Platz finden. Aber wir erkennen aus dieser improvisierenden Skizze: Mit Recht heißt Debussy der Vater der modernen Musik, ja: *der Vater einer neuen Geistigkeit in der Musik.*

KARLHEINZ EBERT

## TRADITION ODER PERFEKTION?

Zur Sonderstellung der deutschen Orchesterkultur

Die deutsche Orchesterkultur unterscheidet sich von jeder anderen auch dann bereits, wenn man nur die Zahl der Orchester in Betracht zieht. Noch deutlicher wird dieser Unterschied, wenn auch die zum Teil jahrhundertealten Überlieferungen der deutschen Orchester mit berücksichtigt werden. Es bleibt dann allerdings die Frage, ob eine solche Tradition nur für den Historiker von Interesse ist, oder ob sie auch für die Gegenwart noch einen praktischen



Wert hat. Im ersteren Falle wäre freilich die Frage, „Tradition oder Perfektion?“ von vornherein verfehlt. Daß es sich aber nicht so verhält, das läßt sich recht gut verständlich machen, wenn man nur einmal an Beispiele denkt, wie sie etwa durch die Wiener Philharmoniker, die Dresdener Staatskapelle oder durch die Berliner Philharmoniker gegeben werden.

Die *Wiener Philharmoniker* sind, wenn man über die später datierten Neugründungen hinweg an den Ursprung zurückgeht, im Jahre 1288 mit der Gründung der Nicolai-Bruderschaft in die Musikgeschichte eingetreten. Selbstverständlich sind sie nicht durch beinahe sieben Jahrhunderte ein Orchester von Weltgeltung gewesen, aber als 1842 ein Teil des Hofopernorchesters sich zum neuen Verbands der „Wiener Philharmoniker“ zusammenschloß, war in ihm doch schon wie in einer Keimzelle die ganze künftige Entwicklung angelegt, und es bedurfte nur des Anstoßes durch Otto Nicolai, um das Erbe der Musikstadt Wien lebendig und fruchtbar für dieses Orchester zu machen. Wenn nirgendwo sonst dieser eigentümlich blühende, schwelgende Streicherklang und der samtene Glanz der Bläserstimmen erreicht werden, dann liegt das ganz einfach daran, daß die Wiener Philharmoniker das Orchester einer Landschaft, ja einer einzigen Stadt sind, in der die Architektur, die bildenden Künste, die Musik, das Theater und selbst die Menschen in ihrem Alltag unlöslich zueinander gehören. Die Mitglieder der Philharmoniker sind in der Regel Wiener, mindestens sind sie in dieser Stadt aufgewachsen. Ihre Ausbildung erhielten sie in einer der Wiener Geigenschulen, die mindestens seit der Familiendynastie Hellmesberger berühmt sind, oder bei den Fachvertretern der Blasinstrumente im Orchester selbst. Nur auf diese Weise war es möglich, dem Orchesterklang die einzigartige Rundung und Homogenität zu geben.

Als die *Dresdener Staatskapelle* nach dem Kriege zum ersten Male die Bundesrepublik bereiste, war es in ihren Konzerten, als sei die festliche, die königliche Stadt mit ihrer üppigen barocken Architektur, die Schlegel einmal als „gefrorene Musik“ bezeichnet hat, aus der Asche wiedererstanden. Der altvertraute, in der Erinnerung bewahrte Klang, wie er nur im Klima dieser Stadt hatte gedeihen können, war in den verworrenen Zeitläuften nicht erloschen. Nun stammen allerdings die Mitglieder der Dresdener Staatskapelle nicht ausnahmslos, ja nicht einmal zum größeren Teil aus der Stadt selbst. Aber wer Dresden kannte, wer von seiner Atmosphäre einmal eingefangen wurde, der begreift, daß nur ein solches Kleinod ein solches Orchester prägen konnte, woran Jahrhunderte zuvor geformt hatten.

Die *Berliner Philharmoniker* sind unter den dreien am wenigsten das Orchester einer Landschaft oder gar nur einer einzigen Stadt. Sie verdanken Gründung und Entwicklung kaum einem besonderen kulturellen Klima, das auf sie hätte einwirken können; an ihrer Wiege stand ganz einfach der Wille, es anderen Städten in der Pflege großer symphonischer Musik gleichzutun. Und doch hat auch dieses Orchester eine Überlieferung, die sich nicht nur nach den Jahrzehnten seines Bestehens bemißt. Es ist die Tradition, wie sie sich einerseits aus dem mit besonderer Umsicht gehüteten Erbe von Brahms, Wagner und Strauss ergibt, andererseits aus dem Wirken dreier großer Dirigenten: Bülow, Nikisch und Furtwängler. Daß jeder von ihnen, die doch grundverschiedene Charaktere waren, die Berliner Philharmoniker als „sein“ Orchester bezeichnen durfte, könnte die Vermutung aufkommen lassen, daß es dem Berliner Philharmonischen Orchester an Individualität gebricht. Das aber wäre ein Irrtum, über den uns vielleicht niemand besser aufklären könnte als das amerikanische Publikum, das gerade die „Berliner“ gelegentlich ihrer Amerikareisen mit Begeisterung überschüttet hat. Dabei kann es als sicher gelten, daß nicht die technische Qualität des Orchesterspiels Gegenstand dieser Bewunderung war, denn damit ist dem amerikanischen Publikum mit seinen ver-

wöhnten Ansprüchen nicht zu imponieren. Es muß vielmehr etwas ganz anderes, unverkennbar Eigentümliches gewesen sein, das „magische Plus“, wie es Stuckenschmidt einmal genannt hat, oder sagen wir eben: die nicht wiederholbare „Persönlichkeit“ eines Ensembles.

Technische Perfektion ist in Berlin so wenig wie in Wien oder Dresden, so wenig wie in den zahlreichen anderen deutschen Traditionsorchestern ein Anliegen, von dem man viel Aufhebens macht. Man setzt sie in vernünftigen Grenzen als etwas Selbstverständliches voraus und strebt im übrigen einem höheren Ziele nach: denn nicht Perfektion, sondern Integration macht aus einem Orchester den Partner, der mit einem Dirigenten denkt, mit ihm empfindet und sein Anliegen als das eigene betrachtet. Diese Integration ist das, was jeder durch die Berliner Philharmoniker vermittelten Interpretation den Charakter des Gewachsenen, Gediegenen gibt, die tiefere Bedeutung weit über die unmittelbare klang sinnliche Wirkung hinaus.

Drei Beispiele also für viele. Sie stellen uns nun erneut vor die Frage: „Tradition oder Perfektion?“ Sicher kann man von unserer Zeit, in der sich der zivilisatorische Fortschritt allmählich selbst überschlägt, nicht mehr erwarten, daß sie sich auf musikalischem Gebiet noch einmal zu den bescheidenen Ansprüchen zurückbequemt, mit denen Komponisten wie Bach, Haydn, Mozart oder Beethoven zu rechnen hatten, wenn sie ihre Orchesterwerke aufgeführt sehen wollten. Vermutlich betrachteten auch sie die damaligen Verhältnisse nicht als die idealen Voraussetzungen für den Erfolg ihres Schaffens. Wir möchten heute ein Orchester hören, das diszipliniert spielt, korrekt intoniert, das auch über klangliche Substanz verfügt und in allen technischen Belangen der gegebenen Aufgabe gewachsen ist.

Was wir im Grunde unseres Herzens aber nicht mögen, das ist die beinahe schon maschinelle Präzision und die klangliche Glätte, wie sie die oft allein hervorstechenden Merkmale moderner Perfektionsorchester sind. Gewiß gibt es Dirigenten, deren persönliche Ausstrahlung so intensiv ist, daß sie auch ein solches Ensemble noch zu einem gewissen „magischen Plus“ verleiten können. Aber irgendwo bleibt dann doch ein Rest, der uns auf der Suche nach dem Lebendigen in der Musik unbefriedigt, unerfüllt läßt. Das gilt nun durchaus nicht nur für amerikanische Spitzenorchester, sondern auch schon für einige der europäischen Rundfunk- und Schallplattenorchester, die dem Perfektionstyp besonders nahekommen. Sie leisten Erstaunliches, ja manchmal fast Unbegreifliches bei der Interpretation schwieriger moderner Musik; sie sind unerreicht, wo es auf die Darstellung raffiniertester Klangfarben ankommt. Doch wo es um Bach und Mozart, Beethoven und Brahms, Bruckner, Tschaikowsky und ihresgleichen geht, wird man mit ihnen nur selten einmal ganz glücklich. Und zwar deshalb, weil die auf die Spitze getriebene technische Vollkommenheit, die kalte Schönheit des fehlerfreien Klangs uns in der menschlichen Mitte gar nicht mehr erreicht.

Wenn wir also entscheiden sollen zwischen Perfektion und Tradition, dann wird man uns auf der Seite der Tradition sehen, weil sie die beständigen und die gerade dem heutigen Menschen notwendigeren Werte vertritt. Noch besser aber: wir weichen einem „Entweder — oder“ überhaupt aus und bekennen uns zum Kompromiß. Wir sagen also, daß die technische Untadeligkeit einer musikalischen Interpretation ein Ziel sei, dem jedes Orchester im Rahmen des ihm Möglichen nacheifern sollte, daß aber andererseits das Erbe der Tradition unter keinen Umständen an einen Perfektionsfimmel verraten werden dürfe. Dieses Erbe zu bewahren und für die Gegenwart fruchtbar zu machen, ist allerdings eine der vornehmsten Aufgaben unserer Zeit.



## HERBERT VON KARAJAN · LEHRER FÜR JUNGE DIRIGENTEN

Der Leiter der Berliner Philharmoniker bemüht sich in unentgeltlichen Kursen um den Dirigentennachwuchs. Unsere Bilder zeigen Ausdrucksstudien von den Proben mit dem Berliner Mozart-Orchester.

ES SCHEINT  
AM DIRIGENTEN ZU LIEGEN



SO WIRD'S GEMACHT!



GESPRÄCH NACH DER PROBE

rechts neben Karajan der junge Gerd Albrecht,  
Preisträger beim Dirigentenwettbewerb in Besançon

Foto: drei Bilder DPA



## TONSATZLEHREN NEUER MUSIK

Nachdem die Neue Musik in den ersten drei Jahrzehnten unseres Jahrhunderts eine vehemente Entwicklung durchschritt, hat sie bis zur Jahrhundertmitte eine Durchbildung und einen gewissen Abschluß des damals Errungenen gewonnen. Zwar ist damit keinerlei Stagnation eingetreten. Im Gegenteil stehen wir vielleicht vor einer Synthese der im zeitgenössischen Schaffen aufgebrochenen Gegensätze. Aber der Kreis der bisherigen Möglichkeiten scheint ausgeschritten, die Fülle der neuen Gestaltungen bewältigt, die neue Tonsprache systematisiert und zur Allgemeingültigkeit geworden zu sein. Die Klärung der tongestaltenden Grundsätze hat zur Zusammenfassung in einer ganzen Reihe von Tonsatzlehren geführt, die nun wieder von der Theorie aus ein klares, anschauliches und übersichtliches Bild der Neuen Musik geben dürften. Ihr Vorhandensein beweist ebenfalls, daß die Entwicklung eine weitgehende Klärung erreicht hat. Immer zeigt sich in der Musikgeschichte, daß die Theorie der Praxis nachgeht, nachhinken muß, weil das in der Natur der Sache liegt. Schaffen, Komponieren, neue Wege der Gestaltung und des Ausdrucks suchen, das ist in erster Linie Angelegenheit der Intuition, des rein und primär schöpferischen Tuns. Erst wenn von ihm der Kreis ausgeschritten, die Fülle der Möglichkeiten ausgeschöpft ist, erst dann kann die Theorie das Seiende erkenntniskritisch erfassen, kann sie die neuen Erscheinungen sichten und ordnen, um schließlich die ihr zugrunde liegenden Gesetze zu formulieren. Wenn wir jetzt mit der Neuen Musik an diesem Punkte stehen, so bedeutet das einmal, daß wir mit den neuen Tonsatzlehren neue Mittel haben, die Musik des letzten Halbjahrhunderts zu begreifen und zu verstehen; zum andern, daß der werdende Musiker sich an Hand der Tonsatzlehren über den Weg und über die Perspektiven einer Weiterführung des zukünftigen Schaffens zu orientieren vermag.

Es heben sich zwei ganz scharf umrissene Grundhaltungen voneinander ab. Sie unterscheiden sich in ihren vorderhand scheinbar noch völlig unvereinbarlichen Ausgangspunkten und Grundhaltungen. Sucht eine die Fülle der neuen musikalischen Möglichkeiten vom Tonalen zu erfassen und zu deuten, unternimmt sie es, eine Ordnung von einem Bezugspunkte her zu bewältigen, so bricht die andere völlig und radikal mit allem bisherigen Denken, das Rang- und Wertordnungen der Töne kennt, und setzt den Ton gleich Ton in der Wertigkeit der Zwölftonordnung, der seriellen Technik.

Die bekannteste der im Tonalen wurzelnden Tonsatzlehren dürfte unstreitig die von *Paul Hindemith*<sup>1</sup> sein. Er unternimmt es, die chromatischen Töne aus ihrer Stellung als bloße Nebentöne, als Alterationen und lediglich Trabanten der diatonischen Reihe zu lösen und sie gleichberechtigt in ein chromatisches System einzugliedern. Aus dem akustischen Naturphänomen der Obertonreihe gewinnt er eine logisch aufgebaute Rang- und Wertreihe aller zwölf chromatischen Töne innerhalb der Oktave. Folgerichtig ergibt sich daraus eine Wertreihe der Intervalle, die melodisch und harmonisch durchaus verschiedene, zum Teil direkt gegensätzliche Werte, bei denselben Erscheinungen aufweist. Und zwingend folgt daraus wieder eine Wertreihe aller akkordisch-harmonischen Bildungen, aller: denn der Terzaufbau alles akkordischen Seins ist von den Grunderkenntnissen her und damit grundsätzlich aufgehoben. Das Obertonsystem als Grundlage alles harmonischen Denkens macht hier nicht wie bisher beim vierten Ton der Reihe halt, sondern bezieht alle Töne der gesamtkromatischen Reihe aus seiner Ordnung. Dadurch lassen sich jetzt alle harmonischen Erscheinungen jeder Art und Gestalt einord-

<sup>1</sup> *Paul Hindemith*: Unterweisung im Tonsatz I; Mainz 1940.



nen, die man seit Wagners „Tristan“ nur mit den Hilfskonstruktionen der oft geradezu unsinnigen Alterationsdeutung und unter Einbeziehung von melodischen Hilfstönen vergeblich und oft falsch zu deuten suchte. Mit dem Begriff des „harmonischen Gefälles“ hat Hindemith den „Wert der Akkorde“ klargestellt, ihrem Ablauf im „Stufengang“ und der „übergeordneten Zweistimmigkeit“ eine feste Bindung gegeben, die auch mit der Erkenntnis und Beachtung des „melodischen Stufenganges“ ihren Halt findet.

Hindemiths System ist kein revolutionärer Vorgang, der auf Grund eines Bruches mit dem Überkommenen zu sich hinführt, sondern eine Evolution, die sinngemäß die bisherige Ordnung ausbaut. An die Stelle der diatonischen Tonauswahl mit ihrer Ergänzung durch chromatische Zwischentöne tritt die Gleichberechtigung, aber dabei doch wieder streng hierarchische Ordnung der zwölf chromatischen Töne. Aus ihr ergibt sich zwangsläufig als Folge, daß zum ausschließlichen Terzaufbau der Akkorde ein Bauprinzip auf Grund aller Intervalle tritt. Bei dieser Erweiterung der Möglichkeiten vom Diatonischen ins Chromatische bleibt aber das Gesetz der Tonalität gewahrt. Alle tonlichen Abläufe erscheinen gespannt zwischen einen Ausgangs- und Zielpunkt, der nicht als Dur- oder Mollklang bestimmt sein muß, sondern als mehr oder weniger deutliches einzeltöniges Fundament alle tonsetzerischen Möglichkeiten auf seiner Basis offenläßt. Mit diesen drei neuen Auffassungen sind alle Erscheinungen im Gebiet der Neuen Musik zu erklären und alle neuen tonsetzerischen Kombinationen umrissen.

Die Diskrepanz zwischen der bisherigen Theorie der Musik und dem heutigen kompositorischen Stande sucht auch *Ernst Pepping*<sup>2</sup>, freilich von einem anderen Ausgangspunkte her, zu lösen. Er sieht die Kirchentöne als „Optimalformen der siebenstufigen Oktaveinteilung“ an. Von hier aus lassen sich neue Systemreihen bilden, die indessen immer den „tonalen Beziehungskreis“ mit Grundton und dem Radius Grundton-Quint bzw. Grundton-Quart haben sollen. Aus jedem dieser Beziehungssysteme erwächst ihm melodisches Leben, das die chromatische Leiter nicht geben kann. Die „unentrinnbare Ordnung“ der Siebenstufigkeit scheint ihm mit der Auswechselbarkeit der Grundtypen geeignet, alles Tongeschehen der Neuen Musik in einer „elastischen Ordnung“ aufzufangen, die eben nach Peppings Auffassung umfassend, aber dabei tonal ist und bleibt.

Auch *Jens Rohwer*<sup>3</sup> spricht die Möglichkeit einer vollständigen Zerstörung der Tonalität als „utopische Hypothese“ an. Er sucht den natürlichen Mittelweg einer Stilbildung festzulegen, welche die Funktionsfeindlichkeit überwindet, ja die Funktionalität erhellt und sogar steigert. Dieser führt über die Verselbständigungsansprüche der „Entdominantisierung“ (Pepping), die Nebentoniken, das dauernde „dominantische Geschiebe“ zur Erfassung aller Erscheinungen aus in letzter Sicht weitestem tonalem Deuten. Rohwer geht diesen Weg freilich in einer eigenwilligen, manchmal geradezu sektiererischen Art der Sprache und des Denkens.

Daß die Fülle der tonalen Möglichkeiten heute von der Enge der Tonika-Dominant-Klammer bis zu lockerster Beziehung um das Zentrum eines Einzeltones schwingt, erhellt auch die Devise von *Hermann Heiß*<sup>4</sup>. Sie greift ganz weit aus mit der weltanschaulichen Erkenntnis „Musik ist geistiges Leben. Leben aber ist, und also auch ist Musik Bewegung“. Aus dieser dynamischen Schau heraus entwickelt Heiß in den drei Abteilungen „Schlagsatz-Melodiesatz-Klangsatz“ von der stabilen ursächlichen Erscheinung aus alle Möglichkeiten bis zur völligen Lösung tonlichen Geschehens. Er führt im „Klangsatz“ vom Naturklang über Reibungs- und

<sup>2</sup> *Ernst Pepping*: Der polyphone Satz I; Berlin 1943.

<sup>3</sup> *Jens Rohwer*, Tonale Instruktionen und Beiträge zur Kompositionslehre; Wolfenbüttel 1949. Ders.: Artikel „Harmonielehre“ in: Musik in Geschichte und Gegenwart V; Kassel 1956.

<sup>4</sup> *Hermann Heiß*: Elemente der musikalischen Komposition; Heidelberg o. J.

Spannungsklänge bis zur „fortgesetzten Veränderung der Zusammenklangswerte und zur Loslösung von der Gravitationskraft funktionaler Bindungen in der ausgewogenen Klanggruppenbildung des geschlossenen Zwölftonkreises“.

Heiß schreitet hier die ganze Fülle der Skala vom Tonikalen über die Lockerung des Nur-ein-Ton-Zentrums bis zum Atonalen ab. Das ist eine Stufenreihe, die wir praktisch auch bei *Béla Bartók*<sup>5</sup> fast vollständig verwirklicht finden. Seine Schaffensart ist im strengsten und weitesten Sinne tonal, zwar nicht immer im Sinne mitteleuropäisch-klassischer Art, vielmehr oft in dem der osteuropäischen Randvölker, aber eben doch an ein tonales Zentrum gebunden. Das tonal-funktionale Prinzip ist ihm indessen nur eine Möglichkeit, die er je nach Wahl und Notwendigkeit verwirklicht, von der Stufe tonika-dominantischer Bindung bis zur völligen Verschleierung tonikaler Verschnürungen. Eine große Rolle spielen ihm dabei die vom französischen Impressionismus übernommenen Praktiken der harmoniefremd-farbgebenden Töne, sowie die stark aufspaltende Kraft kinetisch-melodischer Energien. Gerade das Werk *Béla Bartóks* beweist, wie groß und stark die Möglichkeiten der tonalen Fakturlösung sind.

Hier stehen wir an einem Ende der Möglichkeiten, denen eine völlig andere Anschauung alles Tongeschehens gegenübertritt: die Zwölftonlehre. Da gibt es kein Zentrum tonlichen Geschehens mehr, um das alles andere sich gruppiert und kreist. Es herrscht die völlige Gleichwertigkeit aller Töne, eine tonliche Demokratie stärkster Prägung. Das bindende Element ist vorerst lediglich die von vornherein festzulegende Aneinanderreihung aller zwölf Töne der Oktave, wie sie schon *Josef Mathias Hauer*<sup>6</sup> in seinen „Tropen“ formulierte. Welche Möglichkeiten außer der Verdichtung der Reihe durch gleiche Intervalle, tonal gefärbte Reihen, Allintervallreihen, Transposition der Reihen, deren Umkehrung, Krebsgängigkeit und umgekehrte Krebsgängigkeit, sowie in der Bildung neuer Reihen bestehen, hat *Ernst Krenek* herausgestellt. Daß konstruktive Kräfte im Verhältnis der beiden Hälften jeder Zwölftonreihe zueinander bestehen, darauf hat Heiß aufmerksam gemacht. Die Kombination der Tonreihen in Zusammenklängen jeder Art, Masse und Dichte, die Oktavversetzung der einzelnen Töne innerhalb der Reihen, schließlich die Reihenbrechung in der mehrstimmigen Faktur: das alles sind Mittel der kompositorischen Gestaltung, die keinerlei Regeln unterliegen. Ihre Zusammenfassung will Heiß im übergeordneten Gesetz des „Reihenkontinuums“ und des „Klangkontinuums“ finden, ein Gesetz also, das freilich der Ausgangspraxis der Zwölftontechnik im tiefsten Grunde widerspricht. Denselben Drang zur Weiterbildung, deren logische Berechtigung im Sinne strengsten Zwölftondenkens fraglich ist, finden wir auf rhythmischem Gebiet. Heiß meint, daß „der Aufhebung der tonalen Gravitation die metrische Gravitation widerspricht“, daß frei persönliche rhythmische Deutung der Reihe einen Widerspruch der Prinzipien bedeute. Damit wäre dann freilich *Boris Blachers*<sup>7</sup> Praxis der variablen Metren, die arithmetische Reihen, Summationsreihen oder Reihen aus Permutationen zum rhythmischen Grundgerüst durchbildet, als im Widerspruch zur ursprünglichen Haltung der Zwölftonlehre anzusehen.

Es ist nicht weiter verwunderlich, daß die Zwölftontechnik der Diskussion und der krisenhaften Entwicklung mehr und stärker ausgesetzt ist als alle im tonalen Denken begründeten

<sup>5</sup> Roswitha Traimer: *Béla Bartóks Kompositionstechnik*; Regensburg 1956.

Serge Moreux: *Béla Bartók*; Zürich 1952.

Edwin von der Nüll: *Béla Bartók, Geist und Stil*; Melos 12 (1933)

*Musik der Zeit*; *Béla Bartók*-Heft.

<sup>6</sup> *Josef Mathias Hauer*: *Vom Wesen des Musikalischen*; Berlin 1923. Ders.: *Vom Melos zur Pauke, Zwölftontechnik*; Wien o. J.

<sup>7</sup> *Boris Blacher* in *Josef Rufer*: *Die Komposition mit zwölf Tönen*; Berlin 1952, S. 161.

Horst Koegler: *Neue rationale Methoden der musikalischen Rhythmik*; Melos 1951, S. 314 ff.





JAN VERKOLJE: MUSIKALISCHE PAUSE  
Bayerische Staatsgemäldesammlung München



ANTONIO PALAMEDESZ: MUSIZIERENDE GESELLSCHAFT  
Württembergische Staatsgalerie Stuttgart



Tonsatzlehren. Es dürfte auch aufschlußreich sein zu vergleichen, was führende Schaffende zu allen diesen Fragen geäußert haben. *Krenek*<sup>8</sup> meint, daß, wenn der komplizierte atonale Stil der Erreichung neuer Ausdrucksformen weicht, dieser neue Anfang der Atonalität und Zwölftontechnik wird Rechnung tragen müssen. Und er betont, daß über das Stadium der Inspiration hinweg der ganze Rest des kompositorischen Vorganges das „Ergebnis von Arbeit“ ist, eine Anschauung, die der strengen Forderung des seriellen Prinzips nach bewußtem, statt aus den Urgründen der Affekte strömenden Schaffens entspricht. *Honegger*<sup>9</sup> lehnt den „Fetisch der Tonalität“ ab. Er spricht als viel wichtiger denn das tonale das „Gleichgewicht der melodischen und vor allem der rhythmischen Verhältnisse“ an. Überhaupt will er sich nicht auf eine Art der Kompositionsweise festlegen und ist „weder Polytonalist, noch Atonalist, noch Zwölftonmusiker“. Und doch verneint er die Berechtigung der Zwölftonmusik vollkommen, weil er in ihr keine Ausdrucksmöglichkeiten zu finden meint und ihr Gesetz als Selbstzweck ansieht. Er verspricht sich aber von ihrer Herrschaft eine Bewegung zu einer ihm freilich „allzu einfachen, allzu rudimentären Musik“ hin. Im übrigen glaubt er das Wunder einer inneren Logik herrschend und weist alle nach „voraus aufgestellten Regeln entstandene Musik“ ab. Seine Stellungnahme läuft im tiefsten Pessimismus aus. Am Ende des Jahrhunderts werden wir nach seiner Meinung „zu einer sehr summarischen barbarischen Musik kommen, in der die rudimentäre Melodie sich mit brutal skandierten Rhythmen verbindet.“ *Strawinsky*<sup>10</sup> erblickt in Modus, Tonalität, Polarität nur provisorische Mittel; das tonale System sei überlebt und an seine Stelle die Polarität des Tones, eines Intervalles oder eines Klangkomplexes getreten. „Die Dissonanz ist ebenso wenig ein Faktor der Unordnung wie die Konsonanz die Garantie der Sicherheit.“ Komponieren bedeutet für ihn handwerklich ordnen, den Mittelpunkt suchen, beim Schaffen nach Ausgleich und Berechnung streben, vom „Atem des spekulativen Geistes durchweht sein“.

Prallen bereits in den Stellungnahmen von Honegger und Krenek die Gegensätze in der Auffassung und Bewertung der Zwölftonlehre hart aufeinander, so finden wir sie noch geschärft in den Beurteilungen der wissenschaftlichen Sicht. Hier stehen unvereinbarlich positive und negative Stellungnahmen einander schroff gegenüber: „In der Anwendung der reinen Gestaltungskräfte der neuen Musik, in der Ablehnung des übersteigerten Affekt- und Gefühlsausdrucks kommt gerade ein neues geistiges Streben zum Ausdruck, in dem man zugleich eine neue ethische Haltung sehen muß. In der erneuten Anwendung rationaler Kompositionsmethoden liegt eine Erneuerung des rationalen Denkens in der Musik“<sup>11</sup>. Und: „Man meint, den Gesetzen der Natur zu folgen, während die Materialordnungen, die sich kosmisch gebärden, selbst bereits das Produkt menschlicher Verunstaltung sind — allein schon durch die temperierte Stimmung und die Oktavgleichheit. Verblendet erhebt man ein von Menschen Gemachtes zum Urphänomen und betet es an, der authentische Fall des Fetischismus. Die Gesinnung, die sich darin austobt, hat bei aller Reinheit des Willens etwas Infantiles. Es ist die Passion der Leere, vielleicht das bedenklichste Symptom des Alterns“<sup>12</sup>.

Indessen scheint eben doch das lebendige Schaffen über diese theoretischen Stellungnahmen hinweg die Richtung auf eine Synthese beider Seiten der theoretischen Auffassung und Erkenntnis zu nehmen. Auf die Betonung des Arbeitsanteils und besonders des Anteils der bewußten Arbeit beim Komponieren sei hingewiesen. Gemeinsam ist beiden Seiten schon damit die Neigung zur Konstruktivität, die aus der besinnlichen, nicht mehr affektiv-unbe-

<sup>8</sup> Ernst Krenek: Selbstdarstellung; Zürich 1948.

<sup>9</sup> Arthur Honegger: Ich bin Komponist; Zürich 1952.

<sup>10</sup> Igor Strawinsky: Musikalische Poetik; Mainz o. J.

<sup>11</sup> Hellmuth Christian Wolff: Die ethischen Aufgaben der neuen Musik; Musica 1949, S. 306 ff.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno: Dissonanzen; Göttingen 1956.

wußten oder affektiv-vorbewußten Schaffensweise gesteuert wird. Erscheinungen, die auf eine Synthese des Denkens beider Richtungen hinweisen, sind ebenfalls die des Kontinuums bei Heiß und der variablen Metren bei Blacher. Es ist zwar immer verfänglich, von der Theorie aus lebendige Entwicklungen des künstlerischen Schaffens voraussagen zu wollen. Wir dürften aber einer „*Synthese der Stile*“ in der Entwicklung der jüngsten Musik vielleicht näher stehen, als wir vermeinen. Und man ist vielfach der Ansicht, daß die unerbittliche Strenge und Konsequenz der Zwölftonlehre, die ja doch in ihren konstruktiven Möglichkeiten der Fantasie des Tonsetzers auch vielerlei Gestaltungsmittel erschließt, nicht unmittelbares Ausdrucksmittel sein kann, weil sie scheinbar das verlorene unmittelbar Emotionale ausschließt: Werke wie etwa die „*Variationen für Orchester*“ von Dallapiccola oder die letzten Igor Strawinskys beweisen das Gegenteil. Sie zeigen, daß auch eine Synthese zwischen harter Konstruktion und Empfindung, zwischen Geist und Seele im Schaffen durchaus möglich wird, daß auch das scheinbar aufgegebene primär erfüllte und empfindungsverursachte Erleben sich der strengsten Konsequenz der Konstruktion bedienen kann, wenn diese bis ins Letzte meisterhaft beherrscht wird. Andererseits legen die neuen tonalen Satzlehren dar, daß ihr Sinn darauf beruht, alles Tasten, alles in erster Linie Triebgesteuerte, alles Regellose zu beseitigen, um die bewußte Kontrolle des Bauens und Schaffens bis in die feinsten Verästelungen des Tonsatzes vorzutreiben.

---

## MUSICA-GESPRÄCH

### THEMA: LÄNDERHEFT „TSCHECHOSLOWAKEI“

Das erste MUSICA-Länderheft (1957, 9/10), das der Tschechoslowakei gewidmet war, hat ein lebhaftes Echo gefunden. Im Prinzip sind die angekündigten musikalischen Monographien wärmstens begrüßt worden. Es scheint jedoch, als ob die dem Tschechoslowakei-Heft vorangestellte Vorbemerkung nicht klar genug verstanden worden ist. Der Sinn dieser Hefte zielt darauf ab, dem jeweiligen Lande Gastrecht und Gastfreundschaft zu gewähren. Es soll „nach Möglichkeit führenden Persönlichkeiten eines jeden Landes das Wort gegeben“ werden. Das bedeutet notwendigerweise, daß jedes Land in eigener Sache seine Anschauungen und Meinungen vorträgt, ohne daß dieser Standpunkt unmittelbar korrigiert wird. Diese Absicht ist am wenigsten verstanden worden von der „*Sudetendeutschen Zeitung*“. Andere Stimmen haben z. T. in rein wissenschaftlicher Form ihre Stellungnahmen begründet. Aus der Fülle der Zuschriften, die sich zustimmend oder ablehnend äußern, haben wir zwei Beiträge ausgewählt, die uns besonders geeignet erscheinen, den deutschen Standpunkt ohne alle Ressentiments zu beleuchten und zu klären. Sie stammen bezeichnenderweise aus beiden Teilen Deutschlands. Unabhängig voneinander geschrieben, zeigen sie, wie sich zwei genauen Kennern des Landes das Problem ohne alle Schärfe darbietet. Insofern dienen beide Beiträge einer Verständigung, wobei deutlich wird, daß Einzelfragen einer gesonderten wissenschaftlichen Erörterung bedürfen, die den Rahmen von MUSICA überschreitet. Wir freuen uns, mit dem Länderheft „Tschechoslowakei“ den Anstoß dazu gegeben zu haben, und beschließen mit den nachstehenden beiden grundsätzlichen Beiträgen die Äußerungen zu diesem Heft.



KARL MICHAEL KOMMA

## BRIEF NACH PRAG

Warum sollte es zu schwer sein, nach dreizehn Jahren wieder einmal einen Brief nach Prag zu richten und dabei von der Empfindung beherrscht zu sein, „heim“ zu schreiben? Hat es sich doch als eine Wirklichkeit erwiesen, daß auch wir letzten der „böhmischen Musikeremigration“ mit dem Stammland verbunden blieben. Wir leben, meine tschechischen Kollegen, immer noch in der geistigen Landschaft Böhmen und Mähren, haben Teil an der gemeinsamen Geschichte als an einer Substanz, die unser Wesentlichstes aufgebaut hat. Wir sind nach dem schwersten Niederbruch, den je ein Musikerstand mit seinem Volk erleben mußte, in den deutschen Provinzen wieder tätig und fruchtbar geworden, haben in Bamberg ein von der Welt anerkanntes Orchester gebildet, stehen als Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten, Komponisten, Forscher und Lehrer mitten im deutschen Kulturleben und sind uns doch unserer böhmischen Herkunft bewußt geblieben. Den Hörern und Rezensenten der neuen Heimat gelten wir oft als Vertreter jenes „böhmischen Musikantentums“, das seit Jahrhunderten in seinen verschiedenen Spielarten fern von Elbe und Moldau wirksam war und anerkannt wurde. Wir haben uns nie gegen diese Zuordnung gewehrt. Die besonderen Züge von musikalischer Veranlagung, Klangfreude, rhythmischer Aktivität sind uns nicht nur Ergebnisse einer jahrtausendealten Symbiose der beiden Völker in Böhmen und Mähren, sondern — wie wohl Charles Burney als einer der ersten vermutete — Kennzeichen einer durch Klima und geographische Lage, darüber hinaus durch die so eigenartige räumliche und geistige, die komplexe historische Wirklichkeit Böhmen bedingten Musikalität. Das Bewußtsein, an diesem Besonderen durch Jahrzehnte des eigenen Lebens und mit der Leistung der Ahnen teilzuhaben, hat uns auch nach 1945 nicht verlassen. Als nach Jahren der Verödung und des Verschweigens der wechselseitigen Beziehungen die tschechische Initiative einer wieder nach Westen wirken wollenden Kulturpropaganda sichtbar und hörbar wurde, traf sie auf unser waches Verständnis. Wir begrüßten mit ehrlicher Freude die Tschechischen Philharmoniker, die trefflichen Kammermusiker des Smetana-Quartetts, wir erkannten den Wert der Ausgaben des Artia-Verlages und empfanden objektive Genugtuung über die Tätigkeit der Kasseler Alkor-Edition.

Mit dem MUSICA-Sonderheft „*Tschiechoslowakei*“ und der tschechischen Einflußnahme auf die wissenschaftliche Behandlung von Fragen der böhmischen Musikgeschichte in der Enzyklopädie „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“ hat diese neue Welle der geistigen Berührung einen Höhepunkt erreicht, der nicht nur zu weiterer Verbindung, sondern auch zu sachlicher, von allen Ressentiments freier Klärung verpflichtet. Lassen Sie uns, meine tschechischen Kollegen in Prag und Brünn, den Beginn dieser neu wachsenden Zusammenarbeit reinhalten von jeder noch so leisen politischen Färbung. Da die schmerzlichen Momente einer täglichen Berührung nun schon so lange ausgeschaltet sind, ist die Voraussetzung für eine klare Sicht auf unsere böhmische Musikgeschichte vielleicht zum erstenmal besonders günstig. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, in meinem Buch über das „*Böhmische Musikantentum*“, das womöglich noch in diesem Jahr erscheinen wird, von deutscher Seite eine erste, *sine ira et studio* geschriebene Deutung des uns Gemeinsamen gegeben zu haben. Sie werden darin auf jeder Seite bestätigt finden, daß wir vom verengenden Nationalismus nichts mehr halten, nicht mehr mit den veralteten Rezepten der veräußerlichten Ahnenforschung im Raum der Geschichte auf Namenfang ausgehen, daß uns in den Feuern des Wahnsinns vor und nach 1945 die Einsicht in ein Wesentliches, von keiner Zeit und keiner Macht zu Zerstückelndes gereift ist.

Mein eigener Versuch über *Johann Zech*, Kassel 1938, den ich gleichwohl für einen frühen Beitrag zur Erkenntnis des tschechischen Musikwesens halte, war in der historischen Wertung noch nicht frei von Verzerrungen. Seit Jahren aber vertrete ich mit einer Reihe von Gleichgesinnten die Meinung, daß viele mit und nach der Romantik aufgetretene Ideen, Grundsätze und Bezeichnungen der nationalen Musikgeschichtsbetrachtung für die früheren Jahrhunderte völlig unzureichend, ja irreführend sind. Ich kann wohl mich, meinen Lehrer Fidelio Finke und viele andere als „Sudetendeutsche“ bezeichnen, vermeide aber diesen, nur unserer Minderheitensituation nach 1918 entsprechenden Begriff für alle Phasen der früheren Geschichte. Je weiter wir nach rückwärts schreiten, desto schwieriger und sinnloser wird es oft, die nationale Herkunft festzulegen. Nur wer „drüben“ gelebt hat, kennt die heillose Verwirrung, die besonders an den Sprachgrenzen und in den Volkstumsinseln Germanisierung und Tschechisierung angerichtet haben. Sie wissen auch, daß der deutsche oder der tschechische Name herzlich wenig über die Nationalität zu sagen vermag. Deutschnamige (Jos. Seeger) waren nach dem Urteil der Zeitgenossen der deutschen Sprache nicht mächtig; Träger tschechischer Namen (Tůma) wurden von Gewährsleuten ihrer Umgebung als „Deutsche von echtem Schrot und Korn“ bezeichnet. Es wäre eine Sisyphusarbeit, für jeden einzelnen der ungezählten böhmischen Musikanten des 18. Jahrhunderts den Nationalitätsnachweis zu erbringen. Und wenn dieser da und dort gelingen würde, stellte er doch eine Mißdeutung im Sinne des modernen Nationalismus dar. Diese Menschen, deren Heimat die großen europäischen Höfe wurden, dachten sicher in Liebe an ihr Böhmen, fühlten sich aber entweder als Österreicher oder jedenfalls als Angehörige jener europäischen Kulturgemeinschaft, die wir verloren haben und wieder ersehnen.

In Ihren Aufsätzen des *MUSICA*-Heftes, aber auch in zahlreichen tschechischen Publikationen der letzten Jahre (z. B. O. Šourek, A. Dvořák, 1953, 14 f.) wird der Länderbegriff *böhmisch* dem Volksbegriff *tschechisch* gleichgesetzt. Sie haben nun einmal von jeher die einzige Vokabel *český* für beides und sind so immer wieder in Gefahr, die deutsche Mitwirkung an der Kulturgeschichte Böhmens auszuklammern. Dem Übersetzer müßte das Gewissen schlagen, wenn er von *tschechischer Musikentwicklung* und *tschechischer Musikeremigration* schreibt, während nur die *böhmische* gemeint sein kann. Wir wollen die Frage der Zugehörigkeit des Johann Stamitz und seiner in Mannheim geborenen Söhne hier nicht erörtern. Ich werde an anderem Ort in wissenschaftlicher Form auf die diese Frage berührende Studie C. Schoenbaums „Zur Problematik der Musikgeschichte Böhmens und Mährens“ (*Musikforschung* X, 4, 520 ff.) eingehen. Aber ich halte es für notwendig, hier auf das Fragwürdige eines Vorgehens hinzuweisen, das Musiker, die aus dem geschlossenen deutschen Sprachgebiet Böhmens stammten (Biber, Gaßmann, Habermann, Rößler u. a.) oder gar außerhalb Böhmens und Mährens geboren wurden (J. Gallus-Handl, J. S. Kusser) nur um des Umfangs einer Liste willen in die Reihen der tschechischen Musiker eingliedert. Wem nützen solche Bemühungen? Die Kultur Ihres Volkes hat durch den beispiellosen Aufstieg der Nationalmusik im 19. Jahrhundert Weltgeltung erlangt. Es wäre ein dieser Größe entsprechender und beglückender Vorgang, wenn Ihre Historiker sich zur tschechisch-deutschen Symbiose bekennen würden, die der Emanzipation vorausging. Kein ernst Forschender unseres Volkes denkt je mehr daran, die tschechische Musikleistung mindern zu wollen. Aber warum fehlen im *MUSICA*-Heft *Tschedioslowakei*, das doch ein Gespräch mit den Deutschen anknüpfen sollte, die Hinweise auf den friedlichen Wettstreit unserer Nationen, der im „Konservatorium Europas“ durch alle Schichten hindurch so lange selbstverständlich war? Lassen Sie uns doch aus dem Geiste der Ehrfurcht vor der gemeinsamen Geschichte jener Gesinnung Ausdruck geben, die



einst den deutsch-böhmischen Pädagogen *Joseph Proksch*<sup>1</sup>, Smetanas Lehrer, veranlaßte, die trennenden Schranken einer eifersüchtigen Geschichtsbetrachtung aufzuheben: *„Es hieße erst hinterher Tendenz in die Geschichte hineintragen, hieße das durch gemeinsame Arbeit zu gemeinsamer Freude Gediehene uns allen verleiden und gleichwie einen strittigen Schatz in Heller und Pfennige umwechseln . . . Nachdem wir aber keiner von beiden Theilen dessen just für unsere Weiterexistenz nöthig haben, lassen wir diesen Schatz doch um Himmels und der Eintracht willen ungewechselt und ungeschmälert beisammen.“*

WILHELM HÜBNER

## „BÖHMISCHE“ MUSIKANTEN

Es soll der Freude keinen Abbruch tun, mit der wir das Erscheinen der MUSICA-Länderhefte begrüßen, wenn sich gegen das erste, der Tschechoslowakei gewidmete Heft Bedenken erheben, die nicht verschwiegen werden können.

Ohne irgendwelchen Ressentiments anheim zu fallen, ohne freilich auch daran zu zweifeln, daß die uralte Symbiose des deutschen und tschechischen Volkes im böhmischen Raum eine glückliche war und erst durch nationale Überhitzung zerstört wurde, sollten wir uns doch des gewichtigen Anteils, den der deutsche Volksteil an der Entwicklung der „böhmischen“ Musik hatte, besser bewußt sein.

Das Jonglieren mit der Gleichsetzung „böhmisch“ = „tschechisch“ führt hier zu einem falschen Bild. Wir lesen S. 490: „So wurde es (das tschechische geistliche Lied) . . . in Gestalt der von der Böhmischen Brüdergemeinde entwickelten geistlichen Lieder, eine wesenhafte Äußerung *tschechischen* Gestaltungswillens.“ Eine Seite aus dem Gesangbuch dieser „Böhmischen Brüder“ ist auf der folgenden Seite abgedruckt. Der Text ist — deutsch.

Da wird vom kunstliebenden böhmischen Adel gesprochen, in dessen Schloßkapellen bedeutende Musiker „einheimischer Herkunft“ (!) wirkten, darunter Heinrich Biber und Ignaz Holzbauer. Die Namen dieser Schloßherren, Karl Lichtenstein-Kastelkorn, Franz Anton Rottal, W. A. Schrattenbach u. a. zeigen, daß es sich wohl um böhmische, *nicht* aber um tschechische Herren gehandelt hat, selbst wenn man weiß, daß ein deutscher Name in diesem Raum ebensowenig wie ein tschechischer etwas Bindendes über die Volkszugehörigkeit seines Trägers aussagt. Eine derartige Unterscheidung nach dem Namen wird besonders schwierig bei den Musiker-Emigranten des 18. Jahrhunderts, den Stamitz, Benda u. a. Da heißt es summarisch an der entsprechenden Stelle: „ . . . aus Böhmen kommend.“ Was das bedeutet, kann man verstehen, wenn man sich der weltbekannten Zentren für Instrumentenbau und Musikunterricht in deutsch-böhmischen Städten wie Petschau oder Graslitz erinnert, von wo recht eigentlich der Strom insbesondere von Orchestermusikern bis in die jüngste Zeit in alle Welt ging, überall von deutscher Musikkultur im böhmischen Raum zeugend.

Inmitten vieler Berichte über tschechische Musik und tschechisches Musikleben erfährt man in dem MUSICA-Heft dann von einem ehemaligen Deutschen Theater, an dem eine stattliche Anzahl prominenter deutscher Künstler gewirkt habe, ebenso von dem früheren „Stände“-Theater, in dem die Hauptwerke Mozarts unter seiner Leitung erklingen sind und das C. M. v. Weber mehrere Jahre geleitet hat, bedauerlicherweise aber nichts über die Grund-

<sup>1</sup> J. Proksch, Biographisches Denkmal, aus dessen Nachlaßpapieren errichtet, Reichenberg 1874, S. 488.

lagen, die so gewichtige Unternehmungen doch offensichtlich gehabt haben müssen, d. h. also ein entwickeltes deutsches Musikleben in Prag selbst (wozu auch eine bedeutende deutsche Musikakademie gehörte).

Schließlich gibt es auch eine Musiker-Emigration des 20. Jahrhunderts, Künstler, die dem böhmischen Raum entstammen, dort, vielfach bei tschechischen Meistern, gelernt haben und dann freiwillig oder unfreiwillig ausgewandert sind. Ich denke an Walter Hensel und seine aus der Gegend von Mährisch-Trübau ausgehende deutsche Singbewegung, an Komponisten wie F. F. Finke, K. M. Komma, an Dirigenten wie Fritz Rieger oder Franz Konwitschny, an die Mitglieder des Köckert-Quartetts. Sie sind lebendige Zeugen für die deutsche Musikkultur im böhmischen Raum, und ihre Entwicklung zeugt auch wieder von dem fruchtbaren Ineinanderwirken des tschechischen und deutschen Musiklebens.

Niemand will die Leistung und Bedeutung des tschechischen Musiklebens verkleinern, und es ist wichtig, neben den der Welt bereits bekannten Großmeistern auch die weniger bekannten Komponisten kennenzulernen. Aber die in jüngster Zeit erfolgte Trennung des deutschen vom tschechischen Volksteil zwingt uns, auch für die Vergangenheit eine entsprechende Trennung durchzuführen, soll nicht ein gewichtiges Kapitel deutscher Musikkultur einfach einem andern Volk ausgeliefert werden. Dies hat entschieden nichts mit Nationalismus oder Chauvinismus zu tun. Wer aber diesem Raum entstammt und die bedeutenden Verdienste gerade der Deutschen Böhmens um die Musik Europas und damit nicht zuletzt auch des tschechischen Volkes kennt, der kann der Gleichsetzung böhmisch = tschechisch nicht zustimmen.

Die Leute suchen in der Kunst den Rausch;  
sie übersehen die geistige Kühle hoher Kunst.

\*

Der wahre Künstler wird sich stets in Oszillation befinden zwischen den Polen der reinen Konstruktion einerseits und des rein Elementaren andererseits. Er wird sich bald diesem, bald jenem Pol nähern, aber keinen berühren.



## MUSICA-BERICHT

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Zwischen Gregorianik und elektronischer Musik

Wien

Der neuinszenierte „Siegfried“ in der Wiener Staatsoper folgt im Bühnenbild (Emil Preetorius), Regie und Interpretationsstil der Musik (Herbert von Karajan) genau dem Konzept der vorausgegangenen „Walküre“. Es gibt weder Geschmacklosigkeiten noch kühne Neuerungen, das Pathos erscheint gedämpft, Dramatik und Lyrismen blieben erhalten, das Orchester spielte vorbildlich sauber und transparent, die Besetzung war wohl die beste, die sich gegenwärtig auf einer Bühne realisieren läßt. In der Titelrolle: Wolfgang Windgassen, Brünhilde: Birgit Nilsson, Wotan: Hans Hotter, Alberich: Gustav Neidlinger, Erda: Hilde Rössel-Majdan, Mime: Peter Klein, Fafner: Gottlob Frick, Stimme des Waldvogels: Wilma Lipp.

Palestrinas „Missa Papae Marcelli“, 1562 oder 1563 geschrieben, bildete das Hauptwerk des Festkonzertes, welches der Wiener Staatsoperndior anlässlich seines 30jährigen Bestandes in der Staatsoper veranstaltete. Unter Herbert von Karajans Leitung geriet dieses Meisterwerk altklassischer Polyphonie stilistisch und klanglich ebenso vollkommen wie die liturgischen Gesänge, welche unter dem Titel „Gregorianischer Choral“ den ersten Teil des Programms bildeten. Die Regie (schwarzausgeschlagene Bühne und fahlgespensisches Licht auf die Damen und Herren des Chores in schwarz) verwechselte das Sakrale mit dem Makabren. Fünf Vorhänge für Meßgesänge und Stundengebete — das hat's wohl noch nie gegeben. — Mit Elan und Präzision leitete der junge Holländer Lorin Maazel eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“. Der von Hans Gillesberger trefflich vorbereitete Chor der Singakademie, die hervorragend spielenden Symphoniker und ein erlesenes Solistentrio (Gloria Davy, Anton Dermota und Frederick Guthrie) waren die Ausführenden. Zum Stil des Werkes standen die hemmungslosen Dirigierbewegungen des jungen Maazel in einem eklatanten Widerspruch. — Der gleiche Dirigent leitete das zweite Konzert im Zyklus „Neue Musik“. Der hochbegabte und originelle Luigi Dallapiccola drischt in den ersten acht seiner elf „Variationen für Orchester“ aus dem Jahre 1954 trocknes punk-

tuelles Stroh, erst in den letzten drei erklingt eine ergreifende, hochexpressive Musik, die aus der „Lulu“-Sphäre zu kommen scheint. Hört man die Vertonung von Arthur Rimbauds „Illuminations“ durch den 25jährigen Benjamin Britten, so hat man den Eindruck, daß der Komponist nicht einmal die einzelnen Worte dieser esoterischen Verse verstanden hat, geschweige denn der inneren Erleuchtung teilhaftig geworden ist, die sie erhellen könnte (Gloria Davy war die glänzende Interpretin der Sopranpartie). Salvatore Martiranos „Contrasto“ wurde durch die nachfolgende „Symphony in three movements“ (1945) von Strawinsky glatt überfahren, obwohl sich der Dirigent mit dem Spätstil des Komponisten durchaus unvertraut zeigte und so etwas wie einen zweiten „Sacre“ zelebrierte. — Heinz Wallberg, ein junger, aufstrebender deutscher Dirigent, leitete ein außerordentliches Konzert der Symphoniker im Musikverein. Auch er packte Strawinsky (Concerto für Klavier und Blasorchester) ein wenig grob an, nahm den ersten Satz um eine Nuance zu schnell und verdarb sich und dem jungen ausgezeichneten (aber gleichfalls etwas derb spielenden) Walter Klien viel. Hindemiths „Mathis“-Symphonie geriet tadellos. Hier, wie besonders auch im letzten Satz von Brahms' erster Symphonie kam das operndramatische Temperament Heinz Wallbergs zum Durchbruch, der mehr mit dem Säbel als mit dem Florett ficht. — Zwei Novitäten gab's auch in einem von Paul Angerer geleiteten Konzert des Kammerorchesters. Josef Matthias Hauers „Romantische Phantasie“ aus dem Jahr 1925 klingt ungewohnt pompös und steht stilistisch — im Unterschied zu anderen Werken Hauers — Stuck und Klinger näher als Hölderlin. Dem geistvoll-spielerischen, im Prélude dezent mit Jazzeffekten garnierten „Concertino“ (1951) von Hanns Jelinek fehlte bei der Interpretation der vorletzte Schliff.

Das letzte Konzert der IGMM war dem zeitgenössischen Lied gewidmet. Von Friedrich Wildgans eingeleitet und von Otto Pecha begleitet, sang Ilona Steingruber Lieder von Hindemith, Bartók, Milhaud, Hauer, Berg und Webern. Auf das Liedschaffen der jüngsten österreichischen Komponisten hat nur der letzte entscheidenden Einfluß, sowohl was aphoristische Kürze, als auch was punktuelle Technik und Textbehandlung betrifft. Dichter des Fernen Ostens und ihnen Wahlver-

wandte sind bei den jungen Komponisten beliebt (*Friedrich Cerha, Kurt Schwertsik, Gösta Neuwirth*), während *Wilhelm Hübner* Georg Trakls „*Elis*“ recht eigenwillig, ohne Eingehen auf des Dichters Impressionismen, vertont hat. Im großen Sendesaal des Österreichischen Rundfunks wurde das abendfüllende vierteilige Oratorium „*Der große Kalender*“ von *Hermann Reutter* aufgeführt. Ludwig Andersen hat den Text gestaltet, dessen 24 Nummern durch sechs verschiedene „*Bauernregeln und Kalenderzeiten*“ gegliedert sind und der Bibelworte, Volkstümliches und Kunstdichtung zur Einheit bindet. Den gleichen synthetischen Charakter weist auch die Musik *Hermann Reutters* auf: Antiphone, Choräle, altddeutsch Getöntes und Tänzerisches, das gelegentlich an *Strawinsky, Egk* und *Orff* anklingt. Man empfindet *Reutters* Art des Musizierens als typisch süddeutsch: die Gelenkigkeit seiner Phantasie, das eher Gefällige als Verstiegene, seinen Klangsinn und die natürliche Formbegabung. Miltiades *Caridis* leitete mit Autorität und Eleganz ein Riesenensemble: Chor und Orchester des Wiener Rundfunks, eine Gruppe von Wiener Sängerknaben und die beiden ganz ausgezeichneten Solisten *Friederike Sailer* und *Otto Wiener*.

Unerwartetes Interesse fand eine von der IGNM veranstaltete Vorführung elektronischer Musik. Hierfür wurden die von der „*Deutschen Grammophon-Gesellschaft*“ in Zusammenarbeit mit der Universal-Edition, Wien, herausgegebenen Platten nach Tonbändern des Westdeutschen Rundfunks benützt: Studien und Kompositionen von *Herbert Eimert, G. M. Koenig, Karlheinz Stockhausen* und *Ernst Krenek*. *Kurt Blaukopf* erläuterte die technischen Voraussetzungen dieser Musik. *Hanns Jelinek* führte instruktiv in die einzelnen Werke ein. *Helmuth A. Fiedtner*

#### Britten und Offenbach

Berlin

Die Komische Oper ist, wie aus dem Inhalt ihrer Mitteilungsblätter hervorgeht, „in der Spielplangestaltung auf diejenigen Werke angewiesen, die im Sinne des Musiktheaters darstellbar sind“. Der Anzahl der Opern nach mag man ihr Repertoire für begrenzt halten; in der Auswahl der Werke aber beweist die Intendanz dieses Hauses stets eine glückliche Hand und auf einem ganz bestimmten Felde eine Meisterschaft, die von anderen Bühnen nicht so leicht überboten werden dürfte. Eine Inszenierung galt *Benjamin Brittens* „*Albert Herring*“: jener heiteren und

kleinbesetzten Kammeroper, die durchaus auf die Beweglichkeit und die schauspielerische Befähigung ihrer Interpreten gestellt ist und nur so ihre volle Wirkung tun kann. Der junge Regisseur *Joachim Herz*, der im Verein mit dem Dirigenten *Walter Knör* schon die Dresdener Erstaufführung 1951 betreut hatte, sorgte für eine äußerst flüssige und lebhaft Aktion, ohne indes die grotesk-parodistischen Grundelemente des Werkes mehr als nötig zu strapazieren. Diese sind hier zwar ein wesentliches Kennzeichen; übersieht man sie jedoch, so läuft man Gefahr, die Resonanz beim deutschen Theaterpublikum beträchtlich abzuschwächen. In der Regiekonzeption, zu der auch die von *Rudolf Heinrich* entworfenen Bühnenbilder und Kostüme genau stimmten, war alles sorgsam ausgefeilt, waren die Gewichte gut verteilt. Auf die kleine Schar seiner Mitarbeiter konnte er sich dabei restlos verlassen: auf die 15 Instrumentalsolisten unten im Orchester ebenso wie auf die 10 Sänger oben auf der Bühne. Im Mittelpunkt des Geschehens stand natürlich die Gestalt des *Albert Herring* selbst, dessen menschliche Wandlung der aus Aachen kommende, ausgezeichnete Tenor *Erwin Wohlfahrt* mit vielfältigen, ja nahezu unerschöpflichen Mitteln völlig glaubhaft zu machen wußte. In dem typenhaft skizzierten Ensemble um diese Zentralfigur herum gab es eine Reihe prägnanter Leistungen (*Eva-Maria Baum, Lydia Dertil, Margarete Klose, Ursula Richter, Hanna Schmoock, Werner Enders, Siegfried Rudolf Frese, Uwe Kreyssig, Willy Sahler*). Auch vom Dirigentenpult her wurden die künstlerischen Forderungen *Brittens* und seiner an Einfällen überaus reichen Partitur aufs feinsinnigste realisiert.

\*

Es folgte nunmehr im gleichen Hause *Offenbachs* phantastische Oper „*Hoffmanns Erzählungen*“. Das merkwürdige Bühnenschicksal dieses Werkes schon von den Tagen seiner Entstehung an, ist bekannt genug; weniger bekannt ist vielleicht, daß die meisten der bisherigen Darbietungen nur ein ungefähres Gerüst von dem vermittelten, was eigentlich gemeint war. Der ursprünglichen Idee nahe kamen bereits die beiden *Offenbach*-Bearbeiter *Otto Maag* und *Hans Haug*, deren Fassung die Städtische Oper während der Festwochen 1953 zum ersten Male präsentierte. Noch gründlichere Arbeit hat *Walter Felsenstein* geleistet, der nicht vergaß, die musikalischen Quellen zu befragen, und insbesondere das gleichnamige Schauspiel von *Jules Barbier* und *Michel Carré* (1851) weit-



gehend heranziehen konnte. Die Rolle der Muse (die in der Gleichsetzung mit dem Freunde Nikolaus schon bei Maag-Haug anzutreffen war) wird in Felsensteins Neufassung ungemein vertieft und unlöslich mit der Handlung und dem Poeten verknüpft. Hoffmann selbst wird hier endlich die Würde seines Künstlertums zurückgegeben und damit ein wesentliches Attribut, das ihm in der bisherigen Beleuchtung des Offenbachschen Werkes versagt geblieben war. Zum ersten Male erscheint er da nicht nur als abenteuernder Lebensgenießer, der seinen Kummer schließlich im Wein ertränkt — vielmehr wird hier deutlich, daß ein Dichter auf dem schmalen Grad zwischen Traumbild und Wirklichkeit einhergeht, keineswegs ohne Gefährdung, aber endlich doch mit dem Entschluß, um seiner Berufung willen selbst auf die vordem geliebte Stella zu verzichten.

Zum ersten Male sind hier auch die Motive vorbereitet, aus denen heraus Hoffmann in Lutters Keller zu seinen drei Erzählungen kommt; gerade diese Szenen mit den Studenten gehören zu den markantesten Punkten der Felsensteinschen Regieführung, der es in hohem Maße gelingt, den bloßen Zufall zu eliminieren und selbst noch den geringfügigsten Vorgang zu begründen und somit zum echten Bestandteil des Ganzen zu machen. Auch im Dramaturgischen ergibt sich oftmals eine durchaus neue Sicht; man denke nur an die vielfältige Untergliederung des Giulietta-Bildes, in dem selbst noch das Duell Hoffmann-Schlemihl ausgespielt wird; man denke auch an die in ihrem Charakter völlig verwandelte Antonia, deren krankhaft übersteigter Sänger-Ehrgeiz nie zuvor so ausgeprägt zutage trat.

Das Schauspiel um den Dichter Hoffmann drängt bei Felsenstein so gebieterisch in den Vordergrund, daß es die (von Karl-Fritz Voigtmann neuengerichtete) Musik bisweilen schwer hat, dagegen anzukommen. Daß hier auch Guirauds Rezitative ausgemerzt sind, schadet nichts; aber auch Offenbachs Noten haben sich — zugunsten der dramatischen Aktion oder der schlagkräftigen Motivierung — mancherlei Veränderungen und Umstellungen gefallen lassen müssen. Vom Musikalischen her ergeben sich also unbedingt Verkürzungen, während demgegenüber der textliche Gehalt ausgesponnen werden darf; die Gesamtspielsdauer wächst dadurch eher noch in die Breite. Felsensteins mühevollen Vorarbeiten, seine monatlangen Proben haben sich gelohnt; sie ließen eine Vorstellung zustande kommen, die sowohl

in der Konzeption als auch in der Durchführung außergewöhnlich genannt werden darf. Es war eigentlich selbstverständlich, daß die vier Frauenrollen von einer Darstellerin übernommen wurden; hier bot Melitta Muszely eine bewundernswerte Leistung. Hanns Nockers Tenorstimme ist technisch nicht immer einwandfrei geführt, und doch war er als Hoffmann bestechend und in seiner Darstellung höchst gelöst. Sehr profiliert wirkte Rudolf Asmus in der Verkörperung des vierfach bösen Prinzips (Lindorf — Coppelius — Doktor Mirakel — Dapertutto); daneben noch bemerkenswert: Irmgard Arnold, Wilhelm Walter Dicks, Werner Enders, Uwe Kreyssig, Hans Reinmar.

Der Abend hieß in erster Linie Felsenstein; aber auch der feinsinnige Dirigent Václav Neumann und nicht zuletzt der phantasievolle Bühnenbildner Rudolf Heinrich trugen viel zum Erfolge bei.

Werner Bollert

#### Saisonbeginn

Nürnberg

Während das Musikleben von Nürnberg in den früheren Jahren starke Impulse vom Opernhaus erhielt, so ist seit Alfons Dressels Tod dort eine große Ruhe eingezogen. Die avantgardistischen Aufführungen haben „bewährten“ Opern und Operetten oft dürrer Qualität weichen müssen, die von einem meist anspruchlosen Publikum mit Befriedigung aufgenommen werden. Max Loy brachte in einer sauberen und durchaus beachtlichen Neuinszenierung Verdis „Don Carlos“ und kurz vor Weihnachten Rossinis „Barbier“ in einer gepflegten, stimmlich recht erfreulichen Wiedergabe. Konrad Peter Mannert dirigierte unter der einfallsreichen Regie von Horst Reday eine frische Neuinszenierung von Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“. Mit dem neuen Jahr kam dann die erste über Nürnbergs Grenzen hinaus beachtliche Aufführung dieser Saison zustande: Alban Bergs „Wozzeck“. Frank Schultes hatte die düstere Atmosphäre des Werkes durch die auf wenige notwendige Requisiten beschränkten Bühnenbilder, die während der Zwischenmusiken umgebaut, den pausenlosen Ablauf der Handlung ohne störende Zäsuren gestatteten, wirkungsvoll unterstrichen. Großartige Leistungen auf der Bühne hinterließen sowohl stimmlich als auch darstellerisch den stärksten Eindruck. Die überzeugende Interpretation der Titelpartie durch Willi Domgraf-Fassbaender und Elisabeth Schärtels Marie waren Glanzleistungen. Aus der Schar der prächtig agierenden anderen Gestalten sei Sebastian



Alban Bergs „Wozzeck“ in Nürnberg  
Willi Domgraf-Fasbender und Elisabeth Schärtel  
Foto: Lisl Nürnberger

Feiersingers Tambourmajor besonders hervorgehoben. Das Orchester musizierte unter Erich Riede mit großer Hingabe. Wenn auch durch die zuweilen romantisch anmutende Deutung von Alban Bergs expressiver Partitur die Musik stellenweise an der ihr eigenen Härte und Formalkraft etwas einbüßte und die Wiedergabe der Bühnenmusiken durch Band matt wirkte, so kam unter Rudolf Hartmanns Regie eine Aufführung zustande, die, geschlossen und gepflegt, das Nürnberger Haus in altem Glanz erstrahlen ließ.

Außerhalb des Opernhauses bemühte man sich sehr rührig um das Nürnberger Musikleben. Das städtische Kulturrat konnte mit seinem 25. „Konzert junger Künstler“ ein beachtliches Jubiläum feiern. Als großen Gewinn muß man die vom Arbeitskreis für neue Musik in Verbindung mit dem Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks eingerichtete Konzertreihe *Moderner Musik* betrachten. Im ersten Konzert überraschte Hanns Reinartz die Zuhörer mit Bruno Madernas „Serenade für Kammerorchester“ (1954) und Luigi Nonos „Y su sangre ya viene cantando“ für Flöte und kleines Orchester. Während die Jugend unter der Zuhörerschaft die beiden sehr

schwer zugänglichen Stücke mit Pfiffen und Schurren bedachte, spendeten die älteren Musikfreunde den Werken schmunzelnd Beifall. Abgeklärt wirkten dagegen Strawinskys „Concerto in D für Streichorchester“ (1941) und Honeggers „Symphonie für Streichorchester und Trompete“ (1942). Das zweite Konzert dieser Veranstaltungsreihe mit neuer Kammermusik wurde dank der Interpretation zu einem vollen Erfolg für alle Beteiligten. Während bei Giseler Klebes vorzüglich von Francine Guignard und Ernst Gröschel gespielter „Sonate in einem Satz für Violine und Klavier“ der Beifall nur spärlich ausfiel und bei Anton von Weberns „Vier Liedern für Gesang und Klavier“ (1925) durch die herrliche Wiedergabe (Carla Henius, Erich Appel) die Hemmungen des Publikums der modernen Musik gegenüber sich lockerten, waren sie bei Paul Hindemiths vier Liedern aus „Nine english songs“ (1942) überwunden, und bei Béla Bartóks „Sechs Tänzen im bulgarischen Rhythmus für Klavier“ mußte Ernst Gröschel sich noch zu einer Zugabe entschließen. Olivier Messiaen (Le merle noir für Flöte und Klavier), Gesänge von Dallapiccola und Hermann Heiß und Igor Strawinskys „Duo concertant für Violine und Klavier“ beschlossen dieses durch sein Programm und die vorzügliche Wiedergabe so bemerkenswerte Konzert. Martin Lange

## Musikspiegel

Buenos Aires

Eine Lösung, die eigentlich keine ist, sondern nur ein weiteres Provisorium darstellt, erweckte das erste Opernhaus Südamerikas, das Teatro Colón, zu neuem Leben. Man setzte einfach einen Schlußstrich unter den Konflikt der beiden Orchester mit der Stadtverwaltung, versprach den Musikern eine zeitgemäße Gehaltsskala, wechselte das ehrenamtliche Direktorium zweimal und tat so, als ob der Monate währende Stillstand des Theaters nur ein böser Traum gewesen sei. Vom Juli bis November kam eine Opernreihe vom Repertoirewerken mit „Traviata“, „Bohème“, „Tosca“, „Cavalleria rusticana“, „Bajazzo“, „Liebestrank“, „Gianni Schicchi“ und „Figaro Hochzeit“ mit dem argentinischen Opernensemble zustande. Die einzige Überraschung war die bemerkenswerte Aufwärtsentwicklung der Tenöre Cubas und Sássola, sowie der Sopranistin Mathilde Lupka und die Entdeckung der Sopranistin Susanne Rouco.

Unter diesen Umständen sprach das Gastspiel der *Italienischen Kammeroper* mit dem feinfühligsten Dirigenten Ennio Gerelli stark an. Die Aus-



grabung von *Donizettis* melodienfunkelndem rhythmisch-elektrisierendem und satirisch-drastischem Operneinakter „*Rita*“, den der Komponist selbst nie gehört hat, ist einem herrlich eingespielten Ensemble zu verdanken. Die schönen Naturstimmen *Mariella Adanis* und *Ilva Ligabues*, *Paolo Pedanis* und *Alessandro Madalenas* paarten sich mit beschwingter, ja virtuoser Darstellungskunst und reizvollen Inszenierungsideen. Dies gilt ganz besonders auch von *Rossinis* unverwüstlichem „*Signor Brusolino*“ mit dem genialen Sängerdarsteller *Pedani* in der Titelgestalt. Problematisch bleibt die Wiederaufführung von *Mozarts* „*La Finta Semplice*“. *Cherubinis* „*Portugiesisches Gasthaus*“ aber ist verblaßt und kaum mehr zu retten, während der witzige Opernmonolog *Cimaras* „*Il Maestro di Capella*“ noch genau so funkelt wie am ersten Tag. Das nordamerikanische Gegenstück zur Gruppe der Wiener Sängerknaben, welche dieses Jahr *Buenos Aires* besuchte, war der „*Columbus Boychoir*“ unter Leitung von *Donald Bryant*: wenig tragende Stimmen, schwache Solisten und mangelnde Sicherheit der Intonation. Er machte auf *Giancarlo Menottis* Einakter „*Amahl und die nächtlichen Besucher*“ aufmerksam. Aber *Bryant* war außerstande, diese mit ergreifender Schlichtheit geschriebene Partitur, vielleicht die beste *Menottis*, zu tiefeindringender Wirkung zu bringen.

Die *Argentinische Kammeroper*, eine private Gründung unter Leitung von *Martin Eisler*, bot außerhalb des *Colón* bemerkenswerte Aufführungen von *Cimaras* „*Heimlicher Ehe*“, und *Mozarts* „*Così fan tutte*“ (unter Leitung *Robert Kinskys*), die auch bei Gastspielen in *Brasilien* (*São Paulo*) und *Peru* (*Lima*) starke Anziehungskraft ausübten. Zur Uraufführung gelangte der Operneinakter „*Marianne aus Lima*“ des jungen argentinischen Komponisten *Valdo Sciamarella*, in welchem ein aus *Ravels* Finessen gespieltes Orchester den von *Puccini* inspirierten Melodienfluß des Komponisten klangschön untermalt und ein paar alte Formen der lateinamerikanischen Kolonialmusik wiedererweckt.

Die große Konzertreihe des *Nationalen Sinfonieorchesters* bot unter *Juan José Castro* bemerkenswerte Erstaufführungen: *Strawinskys* Chorvariationen über *Bachs* Weihnachtschoral, *Olivier Messiaens* exotisch schimmernde „*Meditationen*“, *Alban Bergs* „*Lulu-Suite*“, die infolge ihrer gedrängten Akzentgebung und Intensität der seelischen Aussage tiefe Eindrücke hinterließ, während

*Honeggers* „*Monopartita*“ nur noch schwach atmet. Neben *Castro* dirigierten der Pole *Paul Klecki* mit scharfer, intellektuell kontrollierter Linienführung und der Holländer *Willem van Otterloo* mit elastischer Dynamik und vollblütiger Mitteilungsgabe. Dann trat mit *Aram Chatschaturjan*, der hier durch sein effektvolles Klavierkonzert und die aus *Borodins* Rhythmen abgeleiteten „*Gajaneh*“-Tänze bekannt war, ein nie erwarteter Tiefstand ein. In der zweiten Sinfonie *Chatschaturjans* wechseln bombastische Instrumentationseffekte mit sentimental Gefühls-ergüssen und billigen Kopien *Ravels* oder *Griegs* ab.

An der Spitze des Orchesters von *Radio Nacional* standen der temperamentvolle Franzose *Pierre Dervaux*, der an *Florent Schmitts* dämonische „*Tragödie Salomes*“ erinnerte, sowie *Heinrich Hollreiser* aus *Wien*, der einzige deutsche Dirigent dieser Spielzeit. Er erlöste die „*Domestica*“ von *Richard Strauss* aus ihrem langen Archivschlaf in *Argentinien* und erweckte sie zu strahlendem Leben. Dann bot er erstmalig in *Buenos Aires* die Originalfassung von *Bruckners* „*Romantischer Sinfonie*“ in monumentaler Darstellung. Das „*Konzert für Orchester*“ von *Gottfried Einem* hinterließ zwiespältige Eindrücke. Flüchtige Melodik im spätromantischen Sinn und expressionistische Kontrapunktik mit exotischen Rhythmen ergeben auseinanderklaffende Kontraste, die der geschickte Instrumentator nicht zu zwingenden Einheit zusammenstimmen kann.

Außergewöhnliche Beachtung fand im *Teatro Colón* das „*Collegium Musicum Helveticum*“ unter Leitung des jungen Schweizer Dirigenten *Richard Schumacher* infolge der Sauberkeit des Spieles, der Sicherheit der Phrasierung und der Stilreinheit in der Wiedergabe von hier kaum bekannten Werken von *Haydn*, *Mozart*, *Stamitz*, *Quantz*, *Gluck* und *Honegger* sowie einer Neuheit des Schweizer Komponisten *Jean Lorenzo Seger* für Streicher mit Soloflöte, die sich als Talentprobe, wenn auch ohne Persönlichkeitswert, erwies. Bewundernswert war die technische Sicherheit und Tonschönheit des jungen Flötisten *Lukas Graf*. Das nordamerikanische Kammerorchester „*Sinfonietta von Boston*“ wies unter Leitung von *Josef Zymbler* ebenfalls hohes Niveau auf.

Am Ende der Spielzeit erschien der Mexikaner *Carlos Chavez* als Vermittler europäischer und eigener Werke. Seine vierte Sinfonie ist ein stilistisch buntschillerndes Werk in glänzender

Satztechnik. Wichtiger erschien die fünfte Sinfonie für Streichorchester. Hier erzielt Chavez im zweiten Satz durch einen langen Flageoletteil aller Streichinstrumente eine Ballung und zugleich Verklärung des Ausdrucks, die ihn auf eigenen Wegen zeigt, und seine schöpferische Persönlichkeit unter den zeitgenössischen Tonsetzern Lateinamerikas auf einsame Höhe stellt. Das *Jugendorchester* von *Radio Nacional* brachte unter Enrique Sivieri die „Sinfonietta“ des aus Triest stammenden Italieners Mario Zafred erstmalig in Buenos Aires zu Gehör. Das für Streicher, Holzbläserquartett und zwei Hörner geschriebene Werk läßt drei rhythmisch eigenwillige Sätze um ein gespenstisches Idyll kreisen, das mit knappsten Mitteln, überlegenem kontrapunktischem Können innerhalb der Klangsphäre Ravels, aber doch mit einem weit über den Impressionismus hinauszielenden Reichtum an modulatorischen Kühnheiten musiziert wird.

Das *Paganini-Quartett* und das *Ungarische Streichquartett*, der hervorragende Geiger Bronislav Gimpel boten Höhepunkte kammermusikalischen Charakters. Eine künstlerische Entdeckung war die Erstaufführung einiger Chorwerke kirchlichen Charakters aus der Kolonialzeit Brasiliens, deren Auffindung den verdienstvollen Forschungen Dr. Curt Francisco Langes zu verdanken ist, dargeboten vom Chor *Radio Nacional* unter Leitung von Rodolfo Kubik. Die Komponisten dieser Werke waren vorwiegend Mulatten in Ouro Preto nördlich von Rio de Janeiro am Ende des 18. Jahrhunderts, die als Organisten, Chorleiter und Komponisten eine fruchtbare Tätigkeit entfalteten. Ihre klangschönen Werke enthielten nichts Neues gegenüber dem Ausdrucks willen ihrer Zeit, aber sie beweisen, daß Haydn, Padre Martini, Mozart bereits damals Weltgrößen waren, deren Musik sofort nach ihrer Entstehung bis in die durch fast undurchdringliche Urwaldzonen von der Küste abgeschlossenen Kulturzentren im Innern Südamerikas eindringen. Ein „Credo“ von Ignacio Parreiras Neves und eine kunstvoll konstruierte Messe von Jose Joaquim Emérico Lobo de Mesquita waren beredte Beispiele für den harmonischen Aufbau, die leichtflüssige Melodik und die innige Religiosität dieser dem Todesschlaf in Archiven entrissenen Sätze.

Johannes Franze

Bemerkenswertes . . . . . Kopenhagen

Nach Knudåge Riisagers „Etuden“-Ballett gibt man jetzt in Kopenhagen ein anderes Beispiel des

abstrakten Tanzes: Erik Bruhns „Concertette“ nach dem Klavierkonzert des nunmehr vierzigjährigen Amerikaners Morton Gould. Dieses „Kleine Konzert für Klavier und Orchester“ ist Musik, zum Tanzen geboren, aus vielen Elementen bezogen, raffinierter Thematik voll, sehr oft in seiner Jazzrhythmik gershwinhaft empfunden. Die Triller in diesem Gould-Opus kommen wie bei Liszt, und der Stahlbesen saust über das Trommelfell, dort im Orchester, hier in unseren Ohren. Musik aber, die man nicht übelnehmen kann, weil sie in so guter Laune, ihrer Wirkung gewiß, geschaffen ist. Vier Paare tanzen. Ein Solopaar gesellt sich zu ihnen. Quadrate stehen in verschiedenen Größen auf der Bühne gleich leeren Rahmen. Fünf Quadrate hängen in der Luft, und ganz verschieden werden sie belichtet. Jörgen Espen-Hansen erfand das originelle Dekors. Erik Bruhn schuf die Deutung mittels einer sehr objektiven Choreographie, die das sachliche Element demonstriert und ohne weltanschauliche Hintergedanken kunstvoll austanzte, eine Freude an der zwingenden Bewegung. Vielleicht nur ist die Musik Goulds, die Emil Reesen sehr wirkungsvoll heraushebt, zu gegenständlich, um in einen so quadratischen Rahmen gestellt zu werden, der nicht die Sinnenlust und den Anreizkitzel dokumentiert. Man soll nicht die tiefsten Bedenken in die Waagschale werfen, sondern froh hinnehmen, was freudig dargereicht wird: ein neues, dickbelegtes Smörbröd auf dem Gebiete der Choreographie, ein neuer Erfolg des phantasiegeschürzten Ballettes der Kopenhagener Königlichen Oper. Es kann auf seine Spezialität stolz sein.

Das nationale Ballett Dänemarks heißt „Eine Volkssage“. Es geht in ihr ebenso bunt wie kurios zu. Es spielen sich die ungewöhnlichsten Szenen ab. Doch wie sie sich geben ist Nebensache: die Musik nach Niels W. Gade und I. P. E. Hartmann, den beiden Großen der dänischen Musik, erweist sich als so belebend, inspirativ so ergiebig, daß man die Tolpatschigkeit der Handlung vergißt. Welche romantische Wunderwelt des sanften, weichen, pastellfarbenen Klanges tut sich auf! Musik innigster tönender Wasserfarben, eine Spezies der klassischen dänischen Musik, die Johan Hye-Knudsen mit dem Orchester der Königlichen Oper sehr fein darreicht. Tänzerisch hervorragend natürlich wieder das Ballett, seine besten Trümpfe im Schlußbilde austanzend, das sozusagen die choreographische Kadenz bringt.

Ein teils naiver, teils musikalisch und tänzerisch sehr schmackhafter Abend.

Hermann David Koppel, dieser dänische Pianist und Komponist, fällt auf. Wer sein Klavierkonzert, seine Festouvertüre, seine Biblischen Gesänge vernahm, weiß nicht nur um seine Vielseitigkeit, sondern auch um die tiefen Verinnerlichungen dieses zupackenden, die Seele des Hörers ganz in Anspruch nehmenden jüdischen Tonsetzers dänischer Zunge. Mit Allegramente bezeichnet Koppel den ersten Satz seiner Komposition „Ternio“ für Violoncello und Klavier. Erling B. Bengtsson ist der Cellist; der Komponist sitzt am Flügel. Sie erreichen ein feines, klares Übereinkommen im Darstellerischen. Doch erst der zweite Satz, Tempo di Passacaglia, läßt uns vermeinen, als ob sich Koppel hier erst selber gefunden hätte. Es ist kein den großen Stil anstrebendes Opus. Aber es ist eine Musik, die ein grundlegend der Musik Verschworener schrieb; eine Musik, die sicher nicht die Merkmale des Nationalen oder Nationalbewußten spiegelt, sondern in sich selbst „vergnügt“ und beschaulich sein will.

Gerhard Krause



Hindemith dirigiert Zeichnung von Gerda v. Stengel

#### Begegnung mit Hindemith

Kassel

Nachdem die erste Fassung des „Cardillac“ schon im Juni 1928, ein gutes halbes Jahr nach der Dresdener Uraufführung, als ein kühner Einsatz für den erst 32jährigen Avantgardisten Paul Hindemith über die Kasseler Bühne gegangen war, vermittelte Hermann Schaffner dem Kasseler Publikum jetzt auch die Begegnung mit der Neufassung des Werkes, eine Begegnung, die durch die Anwesenheit des Komponisten ihren besonderen Reiz gewann. Die Aufführung fand im provisorischen Bühnenraum der Stadthalle, einer der letzten deutschen Behelfsbühnen, statt, und so mußte Schaffners szenische Realisierung mit den mancherlei Behelfen rechnen, die der Blaue Saal jedem Regisseur auferlegt und die — leider — eine gänzlich befriedigende und wirklich überzeugende Lösung erheblich erschweren. Dennoch gelang es Schaffner, den Handlungsverlauf klar und einleuchtend zu gestalten. Als musikalischer Leiter der Aufführung stand Paul Schmitz immerhin vor geringeren Schwierigkeiten. Für die Gestaltung der Hauptrollen hatte er gute Kräfte zur Verfügung: Egmont Koci als dämonischen, stimmlich mächtigen, in der Bewegung aber etwas starren Cardillac, Gerda Lammers, musikalisch und geistig dominierend, von faszinierender künstlerischer Reife, als Sängerin und

den vielversprechenden, schon mehrfach glänzend hervorgetretenen Horst Wilhelm als Kavalier, ferner Kurt Schöffler, Aage Poulsen und Carin Carlsson. Mit diesem Ensemble, mit dem durch Rudolf Dücke sorgfältig einstudierten Chor, der eine ausgezeichnete Leistung bot, und mit dem hingebungsvoll musizierenden Orchester führte Schmitz die bühnenwirksame Neufassung zu einem schönen Erfolg. Der nicht überschwengliche, aber herzliche und langanhaltende Beifall galt neben den Ausführenden vor allem dem Komponisten Hindemith, galt seinem Werk.

Dieser Erfolg läßt etwas Wesentliches über die Neufassung erkennen: Der neue „Cardillac“ ist ein handfestes Bühnenwerk mit Held und Gegenspielern, mit einer dramaturgisch und psychologisch begründeten Handlung und wirkungsvoller Musik. An musiktheatralischer Geschlossenheit hat er gegenüber der ersten Fassung unbedingt gewonnen, obwohl seine Elemente, Musik und Text, jedes für sich, schwächer wirken als früher. Während die expressionistisch gesteigerte Sprache und die von jeglichen Reflexionen freie Handlung Ferdinand Lions einem einfacheren, dem Drama dienenden Gebrauchsdeutsch und sinnvollen dramatischen Verknüpfungen weichen mußten, scheint die Musik im Kern erhalten geblieben zu sein. Und dennoch, was ist hier alles an Retuschen und Veränderungen vorgenommen worden! Ein



ganzer Akt, der kunstvolle dritte, der Musik Lullys geistvoll einbezieht, und je eine Nummer des ersten und zweiten Aktes, dazu umfangreiche Einschübe sind neukomponiert worden. Daneben gibt es bei grundsätzlichem Übereinstimmen der Fassungen zahllose Erleichterungen der Singstimmen, die extreme Töne betreffen, aber auch schwierige Sprünge erleichtern und Dissonanzen entschärfen. Da gibt es die Verwandlung von Arien in mehrstimmige Chöre oder Duette (während umgekehrt achstimmige zu vierstimmigen Chorteilen reduziert worden sind), die Neukomposition einer Singstimme über einer unveränderten Orchesterbegleitung. Da gibt es schließlich kleinere Streichungen, neuhinzugefügte Übergänge, Umstellungen ganzer Teile. Die Freiheit, mit der Hindemith seinem frühen Meisterwerk einen neuen Text angepaßt und gleiche Musik mit neuen Sinnzusammenhängen verbunden hat, erinnert in ihrer Radikalität an barocke Verfahrensweisen und dürfte späteren Parodie-Forschern ein ergiebiges Arbeitsfeld bieten. Gewiß, alle diese Eingriffe dienen dem Drama, aber sie schwächen und entstellen die so großartige Musik von 1927 in ihrer Frische, ihrer Schärfe und ihrer Reinheit. Die Freunde des frühen Hindemith werden immer der originellen Kammeroper der 20er Jahre und ihrer einzigartigen Musik nachtrauern. Das Opernpublikum unserer Tage kann dagegen eine eindrucksvolle Oper begrüßen, ein Bekenntniswerk, in dem das Verhältnis von Künstler und Publikum, vom Einzelnen zur Gemeinschaft, Größe und Einsamkeit des schöpferischen Menschen und seine Verpflichtung gegenüber dem Volksganzen dargestellt sind, gewissermaßen ein dunkles Gegenstück zum „Mathis“, kaum weniger wirksam als jener, und Wirksamkeit ist ja schließlich das entscheidende Ziel eines Bühnenwerkes.

Im 5. Sinfoniekonzert legte Paul Hindemith, der Bewahrer deutscher Musiktraditionen, ein Bekenntnis ab zu den musikalischen Kräften des 19. Jahrhunderts, indem er, vital, kraftvoll und großzügig dirigierend, neben seiner meisterlichen Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser Cornelius' Ouverture zum „Barbier von Bagdad“ und Bruckners 6. Sinfonie zur Aufführung brachte. Seine aller Virtuosität abholde, aber dennoch mitreißende Art, das Orchester des Staatstheaters zu leiten, sicherte ihm den begeisterten Beifall des dankbaren Publikums.

Wilfried Brennecke

## Streiflichter

Zum ersten Male stellte sich der junge österreichische Klaviervirtuose Paul Badura-Skoda dem tschechoslowakischen Publikum vor, und zwar in einem Konzertabend und wenige Tage später als Solist mit dem vierten Klavierkonzert von Beethoven, begleitet vom Symphonischen Orchester des Prager Rundfunks unter Leitung Břetislav Bakalas. Besonders seine Beethoven-Leistung war überzeugend und bestätigte, daß dieser Künstler zur Weltklasse gehört. Badura-Skoda ist keineswegs nur ein Virtuose; er besitzt eine tief verwurzelte Musikkultur, die auf verlässlichen wissenschaftlichen Grundlagen beruht und die seiner Interpretation einen geistigen, ja denkerischen Ausdruck und überdies eine gesunde, mitreißende Musikalität verleiht, die auf alle äußeren Effekte des Virtuositums verzichtet und nur einen einzigen Zweck verfolgt, die Intentionen der Komponisten ertönen zu lassen.

Von anderen ausländischen Gästen soll der sowjetische Violoncellist Mstislav Rostropovič genannt werden, der mit der Tschechischen Philharmonie unter dem sowjetischen Dirigenten Arvid Janson das zweite Konzert von Serge Prokofieff spielte, ein Werk von melodischem Reichtum. Der rhapsodische Charakter der Komposition mit schnell wechselnden Stimmungen stellt an den Solisten große Anforderungen. Das Werk bedeutet, auch wenn es vielleicht für die Zuhörer beim ersten Hören nicht ganz zugänglich ist, eine wahre Bereicherung der immer noch armen Literatur für das Instrument.

In einem weiteren Konzert der Tschechischen Philharmonie unter Karel Ančerl erlebte die Komposition „Mysterium der Zeit“, eine Passacaglia für großes Orchester, von Miloslav Kabeláč ihre Erstaufführung. Dieses in der Musik ungewöhnliche, philosophische Thema brachte Kabeláč in einer Reihe freier Variationen überzeugend zum Ausdruck, die, auch rein musikalisch betrachtet, das Werk als ungemein wirkungsvolle kompositorische Arbeit kennzeichnen.

Zdeněk Vybíral

## OPER

Wieland Wagners „Lohengrin“ Hamburg  
Wieland Wagners „Lohengrin“-Inszenierung, die bisher noch ausstand, wird im Sommer die Bayreuther Festspiele 1958 eröffnen. Der Wagner-Enkel probt vor. So wie er den eventuell einma-

für Bayreuth vorgesehenen „Rienzi“ in Stuttgart herausgebracht hat, „testet“ er seine Regiekonzeption im Falle „Lohengrin“ an der Hamburgischen Staatsoper. Dies ist das eine Ereignis der Hamburger Premiere; das andere: Heinz Tietjen steht am Pult.

Alt- und Neubayreuth geben sich sozusagen auf offener Bühne die Hand. Der alte Herrscher auf dem Grünen Hügel und — zusammen mit Preetorius — Schöpfer eines eigenen Wagner-Stils assistiert dem jungen Herrn von Haus Wahnfried und vieldiskutierten Opernregisseur als Kapellmeister. Das allein schon macht diese Opernpremiere denkwürdig.

Sie wird auch als kühne Regietat des kompromißlosen Neuerers und Erneuerers Wieland Wagner in die Annalen der Wagner-Aufführungen nach dem Kriege eingehen. Wieland wendet in seinem Hamburger „Lohengrin“ jene abstrahierenden und quasi geometrisierenden Stilprinzipien an, die er in seiner „Tannhäuser“-Neuinszenierung von 1954/55 so radikal erprobt hat. „Lohengrin“ als konzertante Choroper mit Einschüben von stilisierter Aktion, als szenisches Oratorium und Vorstufe zum „Parsifal“ — als Mysterienspiel: das ist das Ergebnis.

Es muß alle schockieren, die „ihren“ Lohengrin so illusionistisch wie früher wiederhaben wollen, und es wird andererseits nicht jene restlos zufriedienstellen, die sich die romantische Oper vom Schwanenritter schon längst nicht mehr auf der Bühne vorstellen konnten. Noch ist Wieland Wagner teilweise im Experiment steckengeblieben, aber er zeigt durchgehend einen hartstirnigen Willen, seinen völlig vereinfachenden Regieplan konsequent bis zur Textwidrigkeit zu entwickeln.

Die Schelde-Landschaft der beiden Außenszenen ist zum Amphitheater geworden. Eine Art Baumstumpf in modischer „Koch“-plattenform signalisiert die Gerichtseiche oder wenigstens ihre Reste. Mit solchen Impulsen an die Assoziation arbeitet Wieland Wagner an vielen Stellen. In der kargen, gelegentlich ins Kunstgewerbliche abkippenden Bühnenarchitektur zeigen sich Anklänge an Wieland Wagners vielberedete „Meistersinger“-Inszenierung von 1956/57. Ungelöst bleiben die Probleme, die Schwan und Taube aufgeben. Ewald Mataré, der für Entwurf und Ausführung dieser heiklen Requisiten in Hamburg verantwortlich zeichnet, wählt im einen Falle ein goldglänzendes Vogel-Kahn-Gebilde, für den Gral offenbar eine Projektion, die den mit Assoziation

geschlagenen Zeitgenossen unabweisbar an einen Düsenjäger im Modell erinnert. Das wird korrigiert werden müssen, wenn nicht mehr in Hamburg, so doch für Bayreuth 1958, das die umfassende Ausführung dieser Hamburger „Lohengrin“-Skizze bringen dürfte.

Eine so bewegungsarme Spielführung lenkt gefährlich viel Licht auf die musikalische Seite der Aufführung, die Heinz Tietjen erstaunlich rüstig mit kapellmeisterlicher, gelegentlich etwas zu nachgiebiger Hand betreut. Elisabeth Grümmer als holdstimmige Elsa und Arnold van Mill als König Heinrich markieren in ihren Partien den Bayreuther Standard. Caspar Bröckeler und Helene Werth als Telramund und Ortrud erreichen immerhin beträchtliches Format. Als Lohengrin erscheint ein junger Amerikaner italienischer Abstammung: Arturo Sergi, der eine blendende Erscheinung und einen hohen, beweglichen, wenn auch noch wenig veredelten Metalltenor für die Titelpartie mitbringt. Die Hamburger Wagnerianer und alle anderen Opernfreunde nahmen dem alten und dem jungen Gralshüter vom Festspielhügel, Heinz Tietjen und Wieland Wagner, diesen aus einer einseitigen Auffassung kompromißlos entwickelten „Lohengrin“ mit Begeisterung ab. Klaus Wagner

#### Smetanas „Dalibor“

Bremen

Am gleichen Abend, an dem in Prag die „Meistersinger“ zum ersten Male wieder aufgeführt wurden, brachte das Bremer Theater die deutsche Erstaufführung einer Neubearbeitung der Oper „Dalibor“ von Smetana — zwei Beweise für den guten Willen, auf musikalischem Gebiet Nachkriegsversäumnisse aufzuholen und die durch den eisernen Vorhang bewirkte Trennung zu überwinden. Jede Seite hatte sich dazu für ein Werk entschieden, das das Nationalgefühl der anderen Seite repräsentiert. „Dalibor“ ist heute eine tschechische Nationaloper.

Das Werk war nicht nur Smetanas Schmerzenskind, sondern hat auch denen Sorge gemacht, die es für den deutschen Opernspielplan gewinnen wollten. Das waren bald nach der Uraufführung (1868), die Smetana nur einen Achtungserfolg einbrachte, Max Kalbeck und Ludwig Hartmann mit Übersetzungen, Gustav Mahler mit Einstudierungen 1896 in Hamburg und ein Jahr später als neuer Staatsoperndirektor in Wien und 1940 der uner müdliche Julius Kapp mit einer neuen Eindeutung für die Berliner Staatsoper.



Smetanas „Dalibor“ in Bremen Foto: Wölle

Der Bremer Erstaufführung lag eine Neubearbeitung des Stuttgarter Opernkritikers Kurt Honolka zu Grunde, der die manchmal etwas weitschweifige Partitur musikalisch feinfühlig gestrafft hat, aber natürlich nicht übersehen machen konnte, daß das Textbuch zwar nicht schlechter, aber auch kaum besser als das vieler anderer Opern ist. Es stammt von dem Prager Schulrat Joseph Wenzig und hat als Helden jenen Ritter Dalibor, den die tschechische Volkssage von einer fragwürdigen historischen Persönlichkeit zu einem Nationalheros idealisiert hat, von einem Landfriedensbrecher, nach dem als seinem ersten Insassen der Gefängnisturm der Prager Burg vom Volksmund „Daliborha“ genannt wurde, zu einem hehren und musikbegeisterten Streiter für Recht und Ritterlichkeit. Die aktionsschwache Handlung, die allerlei Vorbilder von „Fidelio“ bis „Lohengrin“ erkennen läßt, hat Honolka um eine echte dramatische Szene bereichert, in dem er den Kanzler Budivoj in der Auseinandersetzung mit dem menschlich empfindenden König zu einem unerbittlichen Verfechter der Staatsraison profilierte.

Die Musik rechtfertigt den Versuch einer Wiederbelebung. Nicht nur, daß sie den Sängern viele edle und dankbare Solo- und Ensembleaufgaben stellt. Sie zeigt auch, daß wir Smetana als Komponisten der „Moldau“, der „Verkauften Braut“ und des e-moll-Quartetts bisher nur einseitig

gekannt haben. Was in dieser musikdramatischen oft schlagkräftigen Partitur Smetanas als Anlehnung an Wagner erscheinen möchte, empfindet man heute eher als ein Bemühen des Komponisten, von den melodischen und rhythmischen Eigenheiten der tschechischen Volksmusik als ihren Oberflächenmerkmalen vorzudringen in das eigenwillige herbe Timbre der tschechischen Musikalität. Smetana kommt dabei oft zu einer musikalischen Ausdrucksgestaltung, die in ihrer bedrängenden Dichte wie eine Vorahnung Musorgskis anmutet, während volkstümliche Episoden wie die Verschwörungsszene der jungen Dalibor-Anhänger fast schon die dann von Janáček in der „Jenufa“ vollzogene Transformation der heiteren tschechischen Folklore auf die kunstmusikalische Ebene ankündigen.

In Manfred Millers stimmungsträchtigen Bühnenbildern führte Ulrich Velten mit viel Sinn für optisch wirkungsvolle Chorszenen lebendig und zügig Regie. An der Spitze des Staatsorchesters bewies Hellmut Wuest Temperament für die oft dräuende slavische Vitalität der Partitur und Sensibilität für ihr kammermusikalisches Gewirk. Fritz Grumann (Dalibor) und Erika Wien (Milada) setzten sich mit ihren charakteristischen stimmlichen Mitteln und einer klugen Darstellung überzeugend für die beiden Hauptfiguren ein.

Fritz Piersig



## Mozart-Festival

Wien

Die Wiener Staatsoper veranstaltete ein Mozartfest. Man weiß, wie mager und improvisiert solche gutgemeinten Festivals oft ausfallen können. Es gilt daher, sie besonders kritisch zu betrachten. Die neue „Zauberflöte“ im Großen Haus, zuletzt vor zehn Jahren im Theater an der Wien neuinszeniert und dann mit Bühnenbildern und Kostümen von Oskar Kokoschka bei den Salzburger Festspielen aufgeführt, war kein gutes Omen. Diese Aufführung war ein recht „merkwürdiger Fall“, ein Schulbeispiel dafür, wie sich hervorragende Einzelleistungen nicht zum Ganzen fügen wollten und im Resultat keinen großen, festlichen Opernabend ergaben. Alle Voraussetzungen schienen vorhanden: ein kluger und erfahrener Regisseur (Günther Rennert), ein prominenter Mozart-Dirigent (Josef Krips) und ein glänzendes Ensemble, zum Teil in Doppelbesetzung (Tamino: Anton Dermota und Rudolf Schock, Pamina: Irmgard Seefried und Wilma Lipp, Königin der Nacht: Erika Köth, Papageno: Erich Kunz und Walter Berry, Papagena: Anneliese Rothenberger, die drei Damen: Gerda Scheyrer, Christa Ludwig und Hilde Rössel-Majdan, Sarastro: Gottlob Frick, Monostatos: Peter Klein, Sprecher: Eberhard Wächter). Die Bühnenbilder und Kostüme schuf Georges Wakhewitsch, dem ein großes und prunkvolles Barock-Zaubertheater als Gesamtplan vorschwebte, das bekanntlich die kühnsten Stilmischungen gestattet. So sah man düstre Grotten und Felsenlandschaften, einen Urwaldprospekt im Stil des Zöllners Rousseau und eine modern stilisierte riesige Sonnenscheibe; in den Kostümen ägyptisch Getöntes, pariserisch Verspieltes und Prunkgewänder, wie sie Botticelli gern malte. Hierzu paßte die bewegliche Regie Rennerts nicht recht, die aber immerhin die Schauspieler-Sänger sicher und einheitlich lenkte, bis auf eine Ausnahme: die Pamina Irmgard Seefrieds, die mit einer eigenen, psychologisch-realistischen Darstellung brillierte. So bleibt also die ideale Zauberflöte, das tiefsinnige Märchen, in dem sich Volkstümliches mit Weihevoll-Feierlichem verbindet, für die Wiener Staatsoper ein Wunschtraum.

Dagegen geriet „Die Hochzeit des Figaro“, auch für den, der die Salzburger Inszenierung kannte, über jedes Erwarten glänzend und einheitlich. Die Regie Günther Rennerts war geistreich, spielerisch und temperamentvoll. Die Bühnenbilder und Kostüme Ita Maximovnas gehören

zu den schönsten, die man in der Art auf der Wiener Opern-Bühne gesehen hat und können nur mit denen Rollers zum „Rosenkavalier“ verglichen werden. Für die Leistung der fünf Hauptakteure, und zwar als Schauspieler und Sänger, ist kein Lob zu hoch: Irmgard Seefried als Susanna, Christa Ludwig als Cherubin, Erich Kunz als Figaro, Eberhard Wächter als Graf Almaviva und Elisabeth Schwarzkopf als Gräfin, der, als seltenem Gast, sich naturgemäß die besondere Aufmerksamkeit des Publikums zuwandte und die stimmlich noch nie großartiger, schauspielerisch nie virtuoser war als an diesem Abend. Der musikalische spiritus rector dieser feinen und hinreißenden Aufführung war Herbert von Karajan, der mit dem Orchester der Philharmoniker so klangschön, elegant und präzise musizierte, wie man es an diesem Abend anderswo in der Welt kaum gehört hat.

Von ähnlicher Vollkommenheit war eine Aufführung von „Cosi fan tutte“ im kleineren Rahmen des Redoutensals. Hier agierten Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig die beiden wankelmütigen Schönen Fiordiligi und Dorabella, Anton Dermota und Erich Kunz die beiden Offiziere, Emmy Loose die Despina und Paul Schöffler den Anstifter des Spiels, Don Alfonso. Die oft gewürdigte Inszenierung ist von Oscar Fritz Schuh, Rudolf Kempe stand zum erstenmal vor dieser Partitur in Wien am Pult, und man kann über seine Leistung nur das Beste sagen. Seine dramatische, genaue und elastische Zeichengebung kommt Sängern und Orchester gleichmäßig zugute und vereinigt beide zu einem wirklichen Mozart-Ensemble. „Figaro“ und „Cosi“ wurden italienisch gesungen. Die Vorteile sind bekannt. Aber besonders im „Figaro“ ist es einem leid um den geistvoll-boshaften Text, von dem in der fremden Sprache eben doch nur etwa jeder zehnte von den Zuhörern die Pointen und jeder hundertste alles versteht.

Helmut A. Fiedtner

## Eine Schubert-Oper

Stuttgart

Die Staatsoper hat uns mit der Uraufführung der Schubert-Oper „Die Wunderinsel“ überrascht. Kurt Honolka, der Bearbeiter von Webers „Euryanthe“ und Verdis „I due Foscari“, hat sich eingehend mit der Problematik des Schubertschen Opernschaffens befaßt. Er kennt die dramaturgischen und textlichen Mängel der Opern, und er weiß um die Bühnenfremdheit Schuberts. Auch die



Schuberts „Wunderinsel“ in Stuttgart  
Karl Schmitt-Walter und Carol Loraine  
Foto: Winkler-Betzendahl

1823 komponierte Oper „Alfonso und Estrella“, die den Hauptteil der Nummern der „Wunderinsel“ geliefert hat, krankt unter Längen, die nicht immer „himmlisch“ sind, vor allem aber an Franz von Schobers Textgestaltung. Honolka straffte den dramatischen Verlauf durch Kürzung der überlangen Partitur und merzte den krausen und oft kindischen Text Schobers aus. Shakespeares „Sturm“ schien dem Bearbeiter die beste Textunterlage für Schuberts Oper zu sein, zumal der Handlungsvorgang von „Alfonso und Estrella“ im großen und ganzen mit dem Geschehen in Shakespeares „Sturm“ übereinstimmt. Die fehlende Zaubermusik zu den Szenen um Ariel entnahm er Schuberts Oper „Die Zauberharfe“, den Rüfelszenen wurden Lieder aus den Jugendsingspielen unterlegt. Das dramaturgisch geschickt angelegte Textbuch der „Wunderinsel“ baut sich oft wörtlich auf der Schlegelschen Übersetzung auf. Die Konfrontierung Schuberts mit Shakespeare ist in den ersten beiden Akten durchaus sinnvoll und fruchtbar, die neben der spannungsvollen Ouvertüre und dem Seesturm ein Juwel deutscher lyrischer Opernkunst, das Duett des Liebespaares

Miranda-Ferdinand enthalten, das allein schon das Märchen von Schuberts Beziehungslosigkeit zur Bühnenkunst und von seiner Unkenntnis der Mittel, die den echten dramatischen Effekt erzwingen, Lügen straft. Trotz gelegentlicher schärferer dramatischer Akzentuierung bleibt Schubert auch im Bereich der Bühne durchaus überall absoluter Musiker, ohne sich der feinsinnigeren und nicht auf den ersten Blick erschaubaren und spürbaren dramatisch ansprechenden Mittel zu begeben. Die Inszenierung Paul Hagers vermittelte uns den ganzen bunten Zauber in der Wechselwirkung von Realismen, handfesten Späßen und poesiegetränkter Lyrik. Das dreifache Nebeneinander der seelischen Sphären um das Liebespaar und Prospero, um den König von Neapel und die Verschwörer und um Caliban, das der Bearbeiter im Aufbau der Akte treffend charakterisiert, fand auch in der Aufführung der Staatsoper seinen Niederschlag.

Vielleicht dominiert da und dort, am meisten wohl in den saftigen Rüfelszenen, Shakespeare zu sehr, wo wir doch Schuberts und Shakespeares Kunst hören und genießen wollen. Den Schluß bildet die große Arie des Prospero, die analog dem „Sturm“ das Abtreten Prosperos-Shakespeares vom Zauberreich der Bühne und des Lebens dem Hörer vermitteln soll. Shakespeare erhebt sich dabei zu weltanschaulicher Allgemeingültigkeit, Schubert jedoch hat nur die subjektiv-romantische Welt seines Liedstiles zu bieten. Das nicht vollgültige Finale des Werkes kann jedoch den Versuch Honolkas, Schubert für die Opernbühne zu retten, nicht entwerten. Der Fall der „Wunderinsel“ plädiert mit gewichtigen Argumenten für eine Revidierung der Urteile und Vorurteile über den Opernkomponisten Schubert.

Sehr gut waren die Hauptpartien mit Friederike Sailer, Carol Loraene, Karl Schmitt-Walter, Fritz Wunderlich und Fritz Linke besetzt. Die musikalische Leitung hatte Josef Dünwald. Es gab viel herzliche Zustimmung.

Willy Fröhlich

Henzes „Boulevard Solitude“ Wuppertal  
Keiner kann es jetzt mehr eine Redensart nennen, daß Deutschlands Theaterwelt auf Wuppertal blickt. Kein beschlagener Opernbesucher, wenn er eine Premiere von Georg Reinhardt, Heinrich Wendel, Erich Walter und Hans-Georg Ratjen angezeigt liest, wird erst Rückfrage halten, wer denn davon der Spielleiter, Bühnenbildner, Choreograph und Kapellmeister wäre. Wedekind, der erste

geniale Bänkel-Dramatiker des Jahrhunderts, hat zum eigenen Erstaunen des Komponisten *Hans Werner Henze* bei der „*Boulevard-Solitude*“-Neuinszenierung offenkundig mit Pate gestanden. Man sehe das Ballett, dieses allgegenwärtige Automatenpanoptikum rund um die Gesangssolisten, wie es das Getriebe der Bahnhofshalle in permanent wiederholten Posituren herunterspult. Wie es als Studenten „gemeinde“ im Universitätslesesaal den Rieselregen der Wissenschaft mit synchronen Ah- und Oh-Gebärden entgegennimmt. Wie dasselbe kongenial geführte Ballett im Rauch und Rausch einer Kokainkaschemme der zwanziger Jahre zuckt und zusammensinkt. Man sehe die wortwörtlich bestürzenden Bühnenbilder, deren schräggebaute Boudoirszenen mitten ins Zuschauerhaus zu kippen drohen. Man nehme teil an der selten so geglückten Kultur des Orchesterspiels, am raffinierten Flimmern der lyrisch tiefgründigen, übersichtlich in Ballettkonzertformen angeordneten Motivgespinste, Harmoniegeflechte, Schlagzeugdelikatessen. Man bestaune die Verteilung der Rollenfächer im Sologesang, *Käthe Maas* als naives Luxuswesen *Manon Lescaut*, *Walter Jenckel* als scheiternder Liebhaberlyriker *Armand des Grieux*, *Ronald Jackson* als Zuhälter *Lescaut* mit Chaplinhut und straffem Bariton, *Wilhelm Paulsen*, *Georg Nowak* als vergreistes Lebemännlein & Sohn, *Henny Ekström* als publikumskontaktfördernde Prologsängerin.

Die „Titelheldin“, Straße der Einsamkeit, wird im Bilde nicht sichtbar, — als Leitmotiv sämtlicher Szenarien bekam sie in Wuppertal erst kürzlich eine andere Spezialaufgabe, „Die Macht des Schicksals“ von Verdi! So endet „*Boulevard Solitude*“ vor einer Frauengefängnisfront, deren visionäre Undurchdringlichkeit ihresgleichen nicht hat. Der wartende Student des *Grieux*, Mantelkragen hoch, hat auf einmal die Pluderjacke des sentimental Narren *Pierrot* an. *Manon*, jetzt in Anstaltstracht, ohne Paillettenflitter, schaut sich nicht mehr nach ihm um. Beide zerspalten, verdoppeln, verdreifachen sich, letzter herzbeklemmender Auftritt des Nachwuchstanzstars *Denise Laumer*, dazu *Helga Held*, *Egon Pinnau* und *Egbert Strolka* — dann fällt dicker Schnee und deckt alles zu. Langer einmütiger Beifall in Anwesenheit des von Neapel herübergekommenen Komponisten, ohne irgendein Mißfallenssymptom, wie es bei den wenigen früheren Aufführungen in Hannover, Düsseldorf oder Rom zur Tagesordnung gehörte. *Heinrich von Lüttwitz*

## Egks „Revisor“

Gelsenkirchen

Als erste Bühne im Ruhrgebiet führte Gelsenkirchen *Werner Egks* neueste Oper „*Der Revisor*“ nach Gogol auf. Der Erfolg war ein einziges Zeugnis intensiver Zusammenarbeit der leitenden Männer. *Rudolf Schenkl*, der die Inszenierung besorgte, hatte aus den Sängern Schauspieler gemacht. Sie spielten so wahrhaftig und naturalistisch, daß die Aufführung auch als gesprochene Komödie hätte bestehen können. Die kräftige darstellerische Leistung bewirkte, daß man die Musik zeitweilig vergaß. Dazu trugen auch die milieustarken Interieurs bei, die *Theo Lau* entworfen hatte, nicht minder die Kostüme *Charlotte Vockes*. *Ljubomir Romansky* dirigierte ausgezeichnet das in bester Verfassung musizierende Orchester und führte das Ensemble mit absolut zuverlässigen Zeichen. Alle Klangreize der heiklen Partitur, die behutsam, aber mit oft raffiniert ausgesparten Mitteln den Text verdeutlicht, kostete er aus. War es schon ein Vergnügen, die famosen mimischen Details zu beobachten, so war es ein noch größeres, dem Gesang zu lauschen. Mit hellem, wendigem Tenor sang *Erich Benke* den *Chlestakow*. *Fritz Zöllner* assistierte ihm mit wuchtigem Bariton als *Ossip*. Ebenso effektiv ergänzt sich der satte *Alt Meta Obers* und der geschmeidige Sopran *Marie-Jeanne Marchals*. Dazu *Elfego Esparza*, *Kurt Meinhardt*, *Hans Lättgen*, *Hermann Schnok*, *Albert Zell* und *Gerd Nienstedt*. *Betty Merck* ersann die Traumtänze.

*Heinrich Schmidt*

## Offenbachs „Orpheus“ als Opern-Feerie

Köln

Offenbach-Platz wurde das Feld vor dem neuen Großen Haus der Kölner Bühnen an der zerbombten Glockengasse kürzlich auf Ratsbeschluß getauft. Eine späte, demonstrative Ehrung für *Jacob Offenbach Coloniensis*, den genialischen Kantorensohn aus der Sternengasse, die heidnisch-helle, hintergründige Figur aus der satyrfreudigen Rheinmetropole.

Offenbach sagen und *Orpheus-Offenbach* meinen, ist in Köln ein und dasselbe. Was wunder, daß die für das neue Haus erstinszenierte „klassische Operette“ hier „*Orpheus in der Unterwelt*“ heißen mußte. Freundlicher Zufall, daß es jetzt just hundert Jahre her sind, seit „*Orphée aux Enfers*“ auf jenem Nudelbrettchen an der Pariser *Rue Monsigny* in Szene ging. Dieses bescheidene Theaterchen, die Bonbonniere der „*Bouffes Parisiennes*“, die durch *Jacques Musiquettes*





Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ in Köln  
Käthe Möller-Siepermann und Wilhelm Otto Foto: Walter

Weltruf erlangen sollte. Von wo aus auch seine erste abendfüllende Opéra bouffon, eben „Orpheus in der Unterwelt“, seinen Siegeslauf nahm, 227mal in ununterbrochener Folge wiederholt, bis die Mimen, die Musiker und die Tänzer schier erschöpft waren. Erster Super-Saison-schlager, frühe Vorform des Boulevard-Reprisen-theaters, des Broadway-Musical-Taumels.

Nach dem Zerfall des zweiten Kaiserreichs sah Offenbach seine Felle wegschwimmen. Auch seine Parodie auf den demimondänen Olymp, die verrottete Monarchie in der Unterwelt. Er kramte seinen Erstling also um, suchte sich selber zu parodieren. Dies nun nicht unbedingt mit Glück. Aus der pointierten, frech-intimen Du-und-Du-Persiflage wurde gleißnerisches Ausstattungstheater gemacht, mit 100 Musikern, 120 Choristen, 60 Tänzerinnen. Das Théâtre de la Gaité wurde zum Mutterhaus der internationalen Revue-Operette. Als solche ging der neue, zweite Orpheus über die Großstadtbühnen in aller Welt, mehr unter Merkurs Auspizien als unter denen des hintersinnigen „Vergessenheits-Trinkers“ Offenbach.

Nicht die Revue, sondern die „Opéra Féerie“, wie Offenbach selber seine Neufassung nannte, suchte Köln erklärtermaßen herbeizurufen. Herbert Maisch verschrieb sich drei Kenner des Fachs für sein Haus: Heinz Rosen, versiert als Choreograph und Inszenator vom Tanztheater in Paris wie in London her, Bernard Daydé als seinen Ausstattungschef, Kay Lorentz nicht zuletzt, den vielerfahrenen spiritus rector im zeit-satirischen Kabarett des „düsseldorfer komöd-chens“. Exzellente Kräfte, aber keine Werk-gemeinschaft. Rosen zielte auf Feerie in Groß-aufnahme, Daydé auf Haute couture, Lorentz auf (selbstzensurierte) zeitkritische Kleinkunst-bühne.

Wenn Offenbachs Zweitfassung (1874) einige Opernzüge trägt, hier kamen sie kaum zum Tragen. Weder in den Schäferchören des ersten Bildes, noch in der Verrückung des Vorspiels zum Zwischenaktmusik. Was als Vorahnung der Phantastik von „Hoffmanns Erzählungen“ gedeutet werden könnte, blieb erst recht im Ahnungsvollen stecken: die dämonische Verwandlung vom Bukolischen ins Mephistophelische, auch etwa die keinesfalls neckische Schwermut des Prinzen von Arkadien. Und natürlich ist die proklamierte Opernfeerie kein Entschuldigungsgrund, nicht auch Schauspielkräfte in das Ensemble zu mischen. So blieb es leider bei einem Konglomerat der Stile und der Ziele. Was auf einen Nenner zu bringen war, vermochte (fast unerwartet) die musikalische Folie zu suggerieren. Von hier strahlte am ehesten noch ein sammelnder, gesammelter Grundton aus. Er hatte humanen Schliff, zwin-kernde Possierlichkeit, quicke Beweglichkeit, weit entfernt von Kaltschnäuzigkeit und Schnulze, den Ingredienzien der Tantieme-Nachläufer von gestern und heute. In summa: vielleicht ist uns die Einheit Offenbachs endgültig verloren, vielleicht, weil wir in Einzelschichten seines Gesamtspektrums empfinden und nachempfinden, vielleicht, weil es auch bei ihm schon eine entlehene Einheit war. Offenbach in Köln gibt (erneut) zu denken.

Heinrich Lindlar

#### Mussorgskis „Chowantschina“

Altenburg

Die stärksten Wirkungen dieses musikalischen Volksdramas von Mussorgski gehen von seiner Musik aus. Ihr gegenüber zeigt sich das Textbuch durch Schwächen belastet, die es nach dichterischer Problemstellung und dramaturgischer Durchführung lückenhaft und verworren erscheinen lassen.

Dr. Hein erarbeitete daher eine Neufassung, indem er entbehrliche Personen und Elemente der originalen Handlung strich, den Ablauf des Geschehens durch Konzentrierung auf die wesentlichsten Vorgänge verdichtete und dem Text durch heilsame Retuschen erhöhte Schlagkraft verlieh. Konnten damit auch nicht die letzten Unklarheiten beseitigt werden, so stieß er doch zu jener bestmöglichen Form des Werkes vor, die man auch andernorts als gültig erkennen und in die Theaterpraxis übernehmen sollte. Die erfolgreiche Darbietung unter Sieberts Leitung ließ im Rahmen der illusionsfördernden Bühnenbilder M. Skuhrs die in Stellung und Bewegung der Einzeldarsteller und Massen durchgehend musikalisch orientierte Regie Heins zu zwingender Wirkung kommen. In bedeutenden solistischen Leistungen verhalfen vor allem O. Siegl, W. Pötzsch, I. Ewald, G. Scholler und K. Dolge dem Werk zu einem starken Aufführungserfolg.

Rudolf Hartmann

**Eine selten gespielte Oper** Eisenach  
Das Landestheater brachte Mussorgskis unvollendete, von Nikolai Tscherepin auf Grundlage von Originalskizzen fertig komponierte Szenen aus dem kleinrussischen Bauernleben, die als „Jahrmarkt von Sorotschintzy“ in das bunte und reizvolle Volkstum der Ukraine führen. Die Eisenacher Inszenierung läßt in ihrer Ausgewogenheit und ihrer bis zur letzten Nuance sauber ausgefeilten Konzeption keinen Wunsch offen und ist für ein kleines Musiktheater eine erstaunliche Leistung. Sie zeigt, was man mit relativ bescheidenen Mitteln zu erreichen vermag, wenn sich Verantwortungsbewußtsein mit künstlerischem Vermögen verbindet. Auch diese Inszenierung erhielt durch die Persönlichkeit Hans Gahlenbecks ihr besonderes musikalisches Gepräge, dem sich in Richard Rückert ein um die Erfordernisse des Werkes spürbar bemühter Regisseur zugesellte. Ausgeglichene Leistungen zeigte das Ensemble. Zu nennen sind Helga Krämer, Ruth Schob-Lipkas, ferner Walter Reimsböck. Ein bunt leuchtendes Bühnenbild hatte Ulrich-Werner Donath geschaffen.

Kurt Gauss

## KONZERT

Krenek und Martinu

Basel

Die Pionierarbeit, die Paul Sacher und das von ihm 1926 gegründete Basler Kammerorchester nun schon seit über 30 Jahren für wertvolle

Neue Musik leisten, hat im jüngsten Konzert mit den Uraufführungen zweier hochbedeutender, den Baslern zugeachteten Werke, wieder reiche Früchte getragen. In beiden Werken zeigten die Komponisten neue Seiten ihres schöpferischen Wesens.

Ernst Krenek hat sein 1956/57 entstandenes Orchesterwerk „Kette, Kreis und Spiegel“ mit dem Untertitel „Symphonische Zeichnung“ versehen und damit auf die entscheidende Bedeutung der linearen Elemente in dem Stück hingewiesen. Die „Linie“ der dem Stück zugrunde liegenden Zwölftonreihe wird in dreifacher Weise abgewandelt: durch ein sehr einfaches Rotationsverfahren werden aus der Grundreihe sukzessive 47 andere Reihen gewonnen und schließlich wieder in die Grundreihe zurückgeführt; das ist der „Kreis“. Die Verknüpfung von je zwei dieser Reihen erfolgt durch den gemeinsamen End- bzw. Anfangston; das ist die „Kette“. Die Bezeichnung „Spiegel“ ergibt sich aus dem Kunstgriff, dem jeweiligen Auftreten der Grundreihe eine ihrer Umkehrungsformen zuzugesellen. Das Großartigste an dem Werk war aber das bei der Wiedergabe wahrzunehmende Faktum, daß diese hochorganisierte Konstruktion ganz in der spontan wirkenden, von leidenschaftlichen Impulsen bewegten, farbenreichen klanglichen Erscheinung aufging, wobei die kunstvolle Fassung wahrscheinlich nur den Eindruck absoluter formaler Geschlossenheit bedingte.

Starke unmittelbare Wirkung ging von dem dreiteiligen „Gilgamesch-Epos“ aus, das Bohuslav Martinu aus einem assyrisch-babylonischen, in Keilschrifttexten überlieferten Mythos geformt hat. Es ging dem Komponisten weniger um die archaischen Elemente des mythischen Geschehens als um die menschlich allgemeingültigen; die Fragen nach dem Wesen der menschlichen Macht, nach dem Tode und nach der Existenz im Jenseits sind die sein Werk bewegenden Grundkräfte. In einer lapidaren, vielfach Elemente der spätromantischen und slawischen Tonsprache heranziehenden Gestaltungsweise hat Martinu diese Fragen in knappen musikalischen Gebilden ausgeformt, in denen die Handlung durch einen Sprecher und einige Chorsätze angedeutet wird, während der göttliche Heros Gilgamesch als machtvolle Baßpartie in Erscheinung tritt; seinem inneren Monolog und seinen äußeren Visionen dienen drei Solostimmen (Sopran, Tenor, Baß). Die außerordentlich inspirierte Musik entfaltete vor allem im dritten Teil, in dem Gilgamesch

seinen Gang nach dem Totenreich vollzieht, ihre stärkste beschwörende Kraft. Die von Sacher, seinem Orchester und dem Basler Kammerchor hervorragend durchgeführte Wiedergabe des vom Publikum begeistert aufgenommenen Werkes wurde noch durch die folgenden Solisten wesentlich gefördert: Ursula Buckel, Hans Jonelli, Pierre Mollet, Derrik Olsen und Hans Haeser.

Willi Reich

Hans Ottens „Realisationen“ Stuttgart  
Im 4. Staatsorchesterkonzert bekamen die Hörer als zeitgenössischen Beitrag mit Hans Ottens „Realisationen“ ein kleines Atombömbchen vorgesetzt. So war das Stück wohl gedacht. Allerdings ging der Zünder nicht los. In Donaueschingen erlebt man bei dergleichen wenigstens hie und da bescheidene Skandälchen, die in Revoluzzerkreisen dann immer mit Aufatmen begrüßt werden. Im braven Stuttgart war zwar der Pfeifer vom Dienst pflichtgemäß zur Stelle, den Rest des Publikums konnte jedoch auch er nicht aus gelangweilter Lethargie aufrütteln. Die webern-epigonale Klangstenogramme, die als Allerneuestes vom Tage ausgegeben werden, regen nicht mehr auf, schockieren nicht mehr; das ist ein Novum in der Geschichte musikalischer Revolten.

Der 30jährige Hans Otte, gebürtiger Breslauer, der in Stuttgart lebt, hat als Hindemith-Schüler ziemlich lange den Lockungen widerstanden, gesicherte Bindungen gegen die Abenteuer der vollkommenen Freiheit einzutauschen. Um so überraschender wirkt nun sein Sprung in ein Neuland, wo es keine Spur von Tonalität, von thematischer Gestalt, von erfassbarem Rhythmus, von übersichtlicher Form mehr gibt. Was für Anton Webern Endstation war, ist für seine Epigonen Start. Sie suchen den musikalischen Elementen auf die Spur zu kommen. Einzelnen Tönen wird nachgelauscht. Andere treten ihnen gegenüber. Intervalle werden gewissermaßen abgetastet, Tonketten schwirren umher, die sich verdichten und wieder entflechten. Die Instrumente treten nicht als Orchester, sondern als Solisten und Solo-Gruppen auf (Otte nennt sein Stück bewußt „Werk für Klavier, Holz-, Blech-, Schlag- und Streichinstrumente“). Statt thematischer Entwicklung begegnet man klanglichen „Strukturen“. Dabei verzichtet Otte gänzlich auf den Ballast der seriellen Rechenkünste. Er vertraut allein seiner Phantasie und Ausdruckskraft, die tatsächlich beide vertrauenswürdig

sind. Ferdinand Leitners routinierter Taktstock hatte sich der Uraufführung angenommen. Unterschiede in der Ausdruckstemperatur zwischen dem Orchester und dem als Klaviersolist von bewundernswertem Gedächtnis und Anschlagsreichtum wirkenden Komponisten blieben deutlich.

Kurt Honolka

## Neue Musik

Essen

Igor Strawinskys bisher letztes großes Werk, das Ballett „Agon“, stand am Beginn eines von Gustav König geleiteten Symphoniekonzertes. Der Komponist selbst interpretierte sein Stück in Donaueschingen — und man darf seine Auffassung wohl für authentisch halten — glasklar und trocken; Reinhard Peters, der Dirigent der Europa-Premiere in Düsseldorf, zielte stärker auf rhythmische Prägnanz, Gustav König in Essen mehr auf klangliche Differenzierung ab. Sein Orchester zeigte eine imponierende Leistung, zumal in den „Concertinos“, in den Kombinationen von Klavier, Solovioline, Mandoline, Posaune und gestopfter Trompete oder von Holzbläsern, Harfe und Violoncello. Das waren brillante Effekte, die aber nicht genügten, die Zuhörer, denen auch die formale Aufschlüsselung der Partitur zu schwierig war, geneigt zu machen. Der Beifall war sehr mager; er reichte nicht einmal für den Dank, den sich Gustav König und seine Musiker für die große Mühe der Einstudierung verdient hatten. — Die zweite Nummer des Programms sprang mit der Fantasie „Feu d'artifice“ von Strawinsky um beinahe fünfzig Entwicklungsjahre zurück. Vier Minuten orchestraler Brillanz, nichts darüber, aber es gefiel den Leuten weit eher.

Heinrich Schmidt

## Furtwänglers zweite Sinfonie Hagen

In einem Sinfoniekonzert hörte man zum Gedenken des Geburtstages von Wilhelm Furtwängler seine zweite Sinfonie in e-moll. Berthold Lehmann fühlt sich dem Werk besonders verbunden und verpflichtet, da Furtwängler ihm 1946 die Uraufführung anvertraute. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland hat der Komponist die Sinfonie dann allerdings selbst zum erstenmal aufgeführt. Durch vorsichtige Kürzungen befreite Lehmann das Werk jetzt von seiner Überlänge und führte es mit 60 Minuten Spieldauer auf das Maß einer normalen großen Sinfonie zurück.

Die Aufführung war offenbar mit viel Sorgfalt und Liebe vorbereitet worden, so daß sich charak-



teristische Züge den Hörern einprägten: im ersten Satz das elegisch kreisende Hauptthema mit den erregenden Kontrapunkten des Blechs, der zweite Satz mit der volksliednahen Melodik der Holzbläser und dem gedämpften Streicherausklang von Pfitznerscher Vergangenheit, der fugierte Anfang des Scherzos mit dem schubertisch ausschwingenden Trio und schließlich der letzte Satz mit der Konfrontierung eines brahmsisch schwelgenden Seitenthemas mit dem in Parsifal-Intervallen schreitenden Bläserchoral von Brucknerscher Weihe. Die Hörer bereiteten dem Werk und seiner Wiedergabe einen Achtungserfolg. Zuvor hatten sie Paul Tortelier, der mit technischer Eleganz und bestechender Noblesse des Tons das erste Cellokonzert von Saint-Saëns gespielt hatte, mit Beifall überschüttet. Hellmuth Laue

### Barockmusik unterm Wetterstein

Elmau

Schon zum sechsten Male schlug auf Schloß Elmau das Erlebnis barocker Musik eine Woche lang allabendlich Hörer aus nah und fern in seinen Bann. Kaum anderswo wird man es je so stark und unmittelbar empfinden als eben hier, angesichts der winterlich verschneiten Bergwelt. Doch das war es nicht allein, was der ganzen, wiederum von Li Stadelmann geleiteten Woche ihr eigenes, unverwechselbares Gepräge gab. Denn wie das Spiel dieser unvergleichlichen Meisterin am Cembalo, bezeugte auch ihr mit liebevollem Bedacht zusammengestelltes Programm ebenso untrügliches Stilgefühl wie Geschmack. Es war vor allem weder überladen noch auch nur im geringsten gleichförmig, und zudem wartete es fast nur mit selten oder so gut wie nie im Konzertsaal erklingenden Kostbarkeiten aus der unerschöpflichen Schatztruhe barocker Musik auf. Auch manch bisher Ungedrucktes mochte darunter sein, wert, wieder „ausgegraben“ zu werden. Hier ließ man sich's nur zu gerne gefallen, spannte sich auch von Schütz bis zu den Söhnen Bachs ein riesiger, kaum zur Gänze überschaubarer Bogen, der Geistigkeit des Barock wie seiner Lebensfreude gleichermaßen Raum bietend. Jedes der sieben Konzerte stand unter einem bestimmten Motto — um so eindrucksvoller, als dabei auch die alten Instrumente zu ihrem Recht kamen. Was immer die Cembalistin und ihre Partner spielten, war erfüllt von lebensvoller Wärme und fesselte zumal im Klanglichen durch seinen Farbenreichtum. Allerdings hätte man schwerlich namhaftere Interpreten finden

können als solche Künstler von internationalem Rang und Meister ihres Instruments. Von den Streichern konnten sich Bruno Lenz (Violine) und Wilhelm Schneller (Violoncello) auszeichnen; als unbedingt zuverlässige Continuostütze hätte man Irmgard Seemann mit ihrer Gambe nicht missen mögen. Kurt Kalmus (Oboe und Oboe d'amore) zu begegnen, war beglückend wie stets; ebenso dankte man Kurt Redel (Flöte) und dem von ihm geleiteten Kammerorchester Pro Arte — Otto Büdner (Violine) spielte mit ihm Bachs E-dur-Konzert — einen unvergeßlichen Abend, wie auch die schönen Stimmen von Hanne Münch und Walther Ludwig noch lange im Ohr haften bleiben. Jürgen Völckers

### Nordische Sinfonik

Wiesbaden

Für ein Zykluskonzert hatte das Wiesbadener Sinfonieorchester unter Hans Weisbach als Gast die 5. Symphonie von Carl Nielsen ausgegraben, der als einer der stärksten Exponenten der skandinavischen Musik gilt. Um es gleich vorwegzunehmen: Bei der formalen Zerrissenheit, den dürrtigen Einfällen und der mageren musikalischen Substanz, deren Stärke in der Kontrapunktik liegt, wirkt der große Aufwand an instrumentalen Mitteln um so peinlicher. Klangfarbenreichtum allein ergibt noch keinen Richard Strauss; folkloristisches Kolorit gelang Edvard Grieg und Jan Sibelius oft bei weitem treffender. Ein Werk der Übergangszeit, schillernd in unausgegorenen Stilstrebungen, über die Romantik hinausstrebend, aber doch ihr verhaftet.

Gerd Sievers

### BALLETT

#### Zweimal „Agon“

New York

Der City Center Opera, New York, gebührt Lob und Dank für die erste bühnenmäßige Aufführung der letzten Komposition Strawinskys, des Balletts „Agon“. Paris und Donaueschingen hörten das Werk vorher konzertant unter Leitung des Komponisten. Die krönende Erfüllung einer langen künstlerischen Zusammenarbeit bedeutete aber erst diese New Yorker Darbietung. „Agon“ ist nicht so poetisch wie das vorangegangene Ballett „Orpheus“, nicht so heroisch wie „Apollo“, nicht so sinnlich wie „Der verschwenderische Sohn“. Es triumphierte in der Exposition vielmehr der reine Rhythmus. In seiner Abstraktion wird es als das brillianteste Ballett der Gegenwart angesehen. „Agon“ kennt keine spezifisch

emotionelle Farbe, keinen dramatischen Vorfall. Wenn auch „Agon“ keine Handlung aufweist, so besitzt das Werk doch Form. Der individuelle Tänzer hat seine eigene Vorlage; manchmal tanzen Gruppen in einem Unisono. So könnte man diese Musik eine Etude nennen. Was aber „Agon“ zu einem Wunder gestaltet, ist der Humor, der nicht wörtlich zu nehmen ist, sondern als Bewegungsfolie wirkt. Der Choreograph *Balanchine*, dem das Ballett gewidmet ist, nannte es „eine Maschine, die denkt“. Irgendwo, im entfernten Unbewußten der Agonisten, tauchen Hoftänze des 17. Jahrhunderts auf. Alle Tänzer verdienen höchstes Lob, vor allem *Melisa Hayden*, *Roy Tobias*, *Jonathan Watts*. *Diana Adams* und *Arthur Mitchell* zeichneten fabulöse Figuren in ihrem Pas-de-deux, und *Todd Bolender*, *Barbara Walczak*, wie *Barbara Milberg* brillierten in ihrer Sarabande und Coda. *Leon Bazin* dirigierte. *Strawinsky* belegt mit dieser Schöpfung erneut das Phänomen seiner Erfindungsgabe.

Paul Billeter

Düsseldorf

Viel, sehr viel hatte sich die Deutsche Oper am Rhein mit dieser europäischen Erstaufführung vorgenommen. Generalintendant Dr. *Juch* hat zwar sein Vorhaben, ein „Fest schöner Stimmen“ in Permanenz einzurichten, zur Befriedigung aller Düsseldorfer vollauf verwirklicht (weniger der Duisburger, die sich benachteiligt fühlen). Auch hat er sich mit viel Diplomatie darauf umgestellt, Ansprüche, die die Szenerie stellt, mitzubefriedigen; er verpflichtet italienische, wienische, moderne Spezialteams (wobei „Don Carlos“ vollendet gelang und „Die Meistersinger“ maßlos enttäuschten). Klebes „Räuber“ blieben als zeitgenössisches Opernereignis unübertroffen, *Janáček*s „Sache Makropulos“ wird vom Spielplan noch lange nicht abgesetzt. Bei alledem aber kam das Ballett unter *Otto Krüger* erheblich zu kurz.

*Igor Strawinskys* jüngste Ballettpartitur „Agon“ stellt nicht nur Sonderansprüche an die Ausführenden, denn in knapp 25 Minuten hat ein kompletter Wettstreit unter auserlesenen klassischen Tanzformen vom Pas-de-deux bis zum vervielfachten Pas-de-quatre, vonstattenzugehen —, sondern sie zeigt zugleich ihren 75jährigen Autor auf neuer eigentümlicher Höhe der Schöpferkraft. Die hintergründige Vitalität seiner Anfänge und die pretiöse Formkunst seiner Spätzeit hat *Strawinsky* einzigartig in Einklang gebracht. Er

schreibt für Riesenorchester, nur aber um Gruppen und Grüppchen unabhängig hervorstechen zu lassen, so wenn beispielsweise die Mandolinen angehalten sind, voll wie Orchestertutti zu tönen während umgekehrt die geteilten Kontrabässe zart wie Aeolsharfen oder mittelalterliche Trummscheite klingen. Überhaupt hat *Strawinsky* seine Phantasie wahrscheinlich bis ins isorhythmisch-hochgotische Frankreich oder Burgund zurückschweifen lassen, gerade indem er sich die neuesten Errungenschaften des „gegnerischen“ Lager, der Webern-Schule mit aneignete, die feiner zerflochten oder aufgesplitterten Rhythmen, die verschiedenen Reihen-Kompositionsmethoden — übrigens ohne sich strikt an die geheiligte Zwölftonzahl zu halten. Zerlöstheit, kosmische Ordnung unter lauter kleinen „verkehrten Welten“ „Agon“ teilt diese Kriterien mit allen berühmten Altersstilwerken; mag man nun letzte *Palestrina*-motetten oder *Beethoven*quartette, *Parsifal*-Harmonik oder *Verdi*-Falstaff-Linearität dabei in Betracht ziehen.

Gutwillige, halbwegs reinliche Technik hatte das junge Ballett der Zwei-Städte-Oper sicherlich beizusteuern; von den korrekt aber einschichtig-phantasielos eingefädelten Choreographien konnte es sich jedoch ein Moment der Inspiration kaum erhoffen. Dabei fanden Einzeltalente wie *Edel v. Rothe*, *Rosel Dietz*, *Herbert Brand* und andere schon in *Béla Bartóks* Tanzspiel „Der holzgeschnittene Prinz“ ihr Tätigkeitsfeld. Und hernach in *Christoph Willibald Glucks* „Don Juan“ konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf den herrscherlich düsteren Tanzmonolog des Gastes *Marcel Luipart* in der Titelpartie. Auch diese zwei Werke voller bedeutender Möglichkeiten im Zeichen der Ballettrenaissance — aber in *Dominik Hartmanns* „Wandel“-Dekorationen eher modernistisch aufgeschminkt als traumpsychologisch modern in Tiefenzonen erschlossen. Reinhard *Peters* am Pult erwies sich erneut als außerordentlich feinfühligler Nachwuchsmann.

Heinrich von Lüttwitz

Japanische Tanzlegende

Würzburg

Der erste Ballettabend brachte die deutsche Erstaufführung der japanischen Tanzlegende „Die acht Gesichter am Biwasee“ nach Dichtungen des hier geborenen *Max Dauthendey*. Dem Linzer *Bert Rudolf* gelang es, die den Zauber fernöstlicher Poesie ausstrahlenden dichterischen Impressionen dieser acht Legenden in kurzen, äußers-

durchsichtig und klar angelegten Sätzen ins Musikalische zu transponieren. Seine Musik beschränkt sich nicht aufs rein Illustrative; sie vermag auch dem eigentümlichen Stimmungsgehalt der literarischen Vorlage gerecht zu werden. Vielgestaltig in Rhythmus und Instrumentation, greifen die acht Stücke auf Elemente japanischer Musik zurück, nicht zuletzt durch originale Melodien. Der Choreograph Hannes Houska, wirksam unterstützt durch den Bühnenbildner Manfred Domsdorf, unterlegte der Ballettmusik eine nach der ersten Novelle der Sammlung frei geformte Handlung von der schicksalhaften Liebe der schönen Hanake zu einem Fremden. Die Aufführung unter Rudolf Rottacker hinterließ starken Eindruck und fand herzlichen Beifall, besonders für Ursula Michl-Lampert und Hannes Houska.

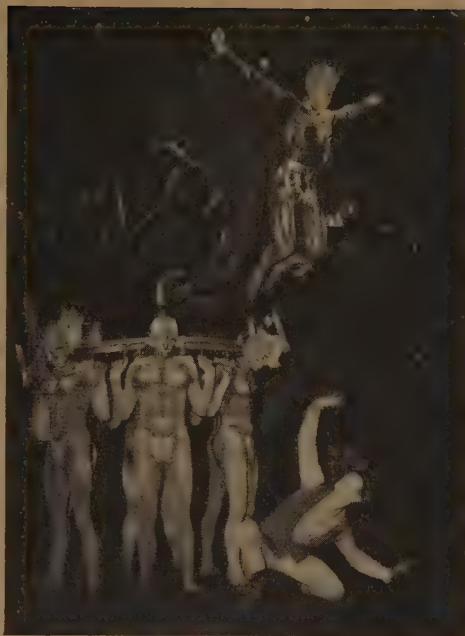
Hans A. Breidt

#### Fast ein Diaghilew-Abend Wuppertal

Endlich ist es soweit, daß sich auch Vertreter großer bundesdeutscher Gazetten regelmäßig um Wuppertal kümmern. Die Stilperfektion, mit der dort Szenerien und Choreographien (Heinrich Wendel und Erich Walter), einwandfreie Balletttechnik und ausnahmslos anspruchsvolle Musik ineinander eingepaßt werden, hat sich in den letzten drei von insgesamt 18 Repertoirewerken entschieden noch steigerungsfähig gezeigt. Und mit dem Ausland schweben neue Gastspielverhandlungen.

Als leicht und fein dekorierte Vorspielskizze gibt es Strawinskys „Lied der Nachtigall“ nach Andersens Märchen. Dann die drei „Nocturnes“, in denen Claude Debussy unvergleichliche Tonsymbole für die Ferne und das Verschwinden in der Ferne geprägt hat: sofort läßt Erich Walters Ballettgrundriß dasselbe erkennen. Zwischen einem in der Bühnentiefe angesetzten Sirenenreigen und einem an der Rampe überraschend eingeschobenen Frontriegel geht nach dem Leitbild des New-York-City-Stils eine derart genaue und phantastische Tanzsinfonik vonstatten, daß Walter hiermit seine „abstrakten Ballette“ nach Béla Bartók und Henry Purcell glatt hätte überreffen können und im meisten auch übertraf.

Strawinskys „Feuervogel“ gab er den Charakter einer großen mythisch-dramatischen Sage. Wendel baute dies Bühnenbild flach, hing ein Sternen-Universum aus Glaskugeln auf und stellte einen vorweltlichen Farnbaum darein. Aus dessen Höhlung geht ein Prinzessinnenrund-



Strawinskys „Feuervogel“ in Wuppertal Foto: Sorani

tanz hervor, der auch im Kostüm Altrußland so simpel und zauberhaft repräsentiert, wie es die Volksliedmotive in Strawinskys Musik tun. Ein Götterkampf nach ostindischem Muster entspinnt sich zwischen der glückbringenden „Titelheldin“, Denise Laumer, der raubvogelhaft dreinfahrenden Ballerina im brandroten Federschmuck und dem Dämonenkönig im Kleid der Verwesung: Egon Pinnaus zwingend herrisches Auftreten und zumal die breite Melancholie seines Niederbruchs fordern das Vergleichsbild Alberichs, des Bayreuther Dämonenkönigs, heraus. Unter goldenen Kathedraltürmen, im monumentalen Bewegungsstillstand geht der Abend zu Ende, der auch für Wuppertals neuen jungen Kapellmeister, Christian Vöchting aus der Schweiz, ein voller Erfolg ist.

Heinrich von Lüttwitz

#### FUNK

##### Das 50. Neue Werk

Hamburg

Das „Neue Werk“, die Reihe musikalischer Studio-Veranstaltungen im Norddeutschen Rundfunk, hat seine Freunde zum fünfzigsten Mal eingeladen. Mit zwei Veranstaltungen, einer Schönberg-Matinee und einem Uraufführungskonzert, wurde dieser Geburtstag in prominentem





tariums ausblech, Flöten, Streichern und zahlreichen Schlagzeugen suggestiv eine Sphäre panischer Beschwörung der Erde und des Lebens „frei von Künstelei und visionärem Nebel“, wie Nono programmatisch formuliert. Dies wäre nicht die abwegigste Devise für das zweite Halbhundert Konzerte n „Neuen Werk“, das auch bei seiner zweiteiligen fünfzigsten Veranstaltung mit den instrumentalistischen und chorischen Elite-Kräften des Nordostdeutschen Rundfunks, den Solisten Gisela Im Ilse Hollweg, Helmut Krebs und Hans Heert Piedler unter dem unermüdlichen, in seiner Art unvergleichlichen Dirigenten Hans Rosbaud das hohe Niveau der Wiedergabe hielt, wie es seit den Anfängen von 1951 hier die Regel ist und hoffentlich bleiben wird — *ad multos annos*. Klaus Wagner

## FERNSCHAU

## Mozart: „Don Giovanni“

München

Als dritte Hauptstück der über drei Jahre sich erstreckenden Mozart-Inszenierungen des Regisseurs Kurt Wilhelm konnte Mozarts „Don Giovanni“ als fernseheigene Aufführung von München starten. Wiederum im reinen Double-Verfahren ist ausgesucht guter sängerischer und schauspielerischer Besetzung dargeboten, hielt die Aufführung den Vergleich mit den fast stärkeren gleichlichen Glanzlichtern der vorjährigen „ Hochzeit des Figaro“ aus — obschon der vom Werk herkommende, verdüsterte, heiter-tragische Grundton sie andersartig erscheinen liess. Getragen wurde die Aufführung von der stark präzisierten Leistung Hermann Scharfens mit dem Sinfonie-Orchester und dem Chor des Bayerischen Rundfunks und den prächtigen Stimmen der Damen Suzanne Danco, Marianne Stedl, Erika Köth und der Herren Schöffler, Bay, Traxel und von Rohr. Die Tonregie (Kurt Miséré) setzte die Stimmen nach Möglichkeit gut konturiert vor das Orchester; ein wenig störend waren nur manchmal klangfarbliche Eisbrücken zwischen Gesang und Sprechdialogen.

In einer hervorragend gut auf Helldunkel-Kontraste angeleuchteten Dekoration von Walter Dörfler spielten mit eindringlicher Unaffektiertheit: Mariane Koch (Donna Anna), Agnes Fink (Donna Elvira), Ingrid Andree (Zerline) und die Herren Tacik (Don Giovanni), Peer Schmidt (Leporello), Jürgen Goslar (Don Ot-

tavio), Hans Clarin (Masetto). Die Maske des Komtur (Walter Holten) zeigte sich jedoch zu flach und illusionslos ins Vorderlicht gezogen. Die Bildführung und die Bewegungsregie ergänzten sich gegenseitig durch einen Fluß, der sich den dramatischen Kerngedanken der Musik zu eigen gemacht hatte. Wilhelm hatte, ohne in effekthascherische Kameraspielereien zu verfallen, einen sorgfältig erwogenen Bildschnittverlauf herausgearbeitet, der bei einigen wenigen szenischen Übergängen durch gutgetarnte, dramatisch richtige Filmpassagen bereichert war. Als eine die Grundkonzeption des Mozartschen Opernstils verfehlende Interpretation erschien lediglich das individualistische Auseinandersetzen der Rollenträger an Stelle einer zusammenfassenden Finale-Wirkung.

Ins Gebiet der Mozart-Dramaturgie hinüber wies die bei Kurt Wilhelm aus starker Anteilnahme am Werk entsprungene Neufassung des Textes, die — nur in den Ensemblesätzen stärker auf Levis Verdeutschung von 1896 fußend — zu bemerkenswerter Entpathetisierung der Arien-texte und situationsgerechter Zuspitzung der Sprechdialoge kam. Die in sieben Eurovisionsländer übertragene Aufführung war eine der interessantesten Auseinandersetzungen eines jungen Regisseurs mit Mozarts Werk.

## Menottis „Amahl“

New York

Eine als Fernsehaufzeichnung gezeigte Aufführung der Operngruppe der NBC-TV, New York, ließ uns die amerikanische Auffassung der kleinen Dreikönigsoper „Amahl“ von Menotti erkennen. Das Hütten- und Schneemilieu, die Darstellung der Mutter und des kleinen lahmen Amahl waren gesanglich und darstellerisch sehr eindrucksvoll. Die Hirtengruppe mit den drei Tanzenden brachte in der Choreographie insofern eine unerwartete Note, als ein Hirtenmädchen von kreolischem Aussehen, die hier von Menotti tarantella-mäßig gefaßte Musik, mit ängstlicher Scheu vor den Königen beginnend, zu einer derwischenhaften Wildheit hinaufsteigerte. Dies als wirkungsvolle Tanznummer einer Revue — ausgezeichnet! Aber für die märchenwunderliche Umgebung nicht ganz passend. Daß übrigens die drei Könige, banal wie aus einem billigen Maskenverleihinstitut gekleidet, nicht würdig genug agierten, minderte das gute Niveau der Aufführung. Ernst Koster

## MUSICA-UMSCHAU

## Von der Fragwürdigkeit des Beifalls

Im Hamburger Schauspielhaus hatte vor einem Jahrzehnt die Staatsoper in Hamburg Herberge erhalten. Der „Tristan“ stand auf dem Programm. Die Lichter im Zuschauerraum verlöschen. Man wartet auf den Gastdirigenten. Nach geraumer Zeit bricht der Beifall los, in seinem Gefolge Lachen. Ein Kontrabassist eilte verspätet in den Orchesterraum, und erst sehr viel später kam dann der Dirigent, den mit Empfangsapplaus man zu ehren auch hier gewohnt war. Der fünfte Kontrabaßspieler hatte ihn vorweggenommen.

Es war so symptomatisch: aus Gewohnheit klatscht man dem Dirigenten zu. Man sieht etwas Schwarzes, Befracktes aus der kleinen Seitentür kommen, und das Publikum legt los. Einer macht den Anfang. In einem durchaus repräsentativen Opernhaus kann man sehr wesentliche Beobachtungen zum Thema Psychologie des Beifalls machen, und oft ist es erschütternd, wahrzunehmen, welches Ausmaß an Kritiklosigkeit und Fehlurteil sich breitmacht und irreführend für Darsteller und Hörer ist. Das Publikum schlägt vielfach alles über einen Leisten: die mäßige wie die exzellente Leistung, und nur wenig Unterschied ist in der Beifallssteigerung zu vernehmen. Der Gradmesser fehlt.

Das Orchester hat die Ouvertüre gespielt oder ein Anfangsstück im Konzertsaal. Das Auditorium ist hingerissen vor Begeisterung. Gesetzt den Fall, sie wäre berechtigt: spontan klatscht das Auditorium. Aber ist es dann nötig, daß der sich bedankende Dirigent gleich nach den ersten zehn Minuten das Orchester in seiner Gesamtheit auffordert, sich zu erheben; ist nicht sein Leiter auch stellvertretend für das Orchester bei der Beifallsabnahme zuständig? Nein, alles erhebt sich würdevoll, wartet den Beifallsniederschlag ab und setzt sich auf Geheiß des Dirigenten wieder zum zweiten Arbeitspunkt nieder. Welch' ein pathologischer Byzantinismus, welch' eine tragische Entwicklung auch in den Konzertsälen, die Eitelkeiten aufzuputzen und anzustacheln. Das Auditorium, das wirkliche Maßstäbe hat, wird immer seltener, und gerade in ihm machen sich Zuchtlosigkeit, Auswüchse und Kritikunfähigkeit breit, die tief beklagenswert sind und dem echten Künstler nur Verwirrung be-

reiten können. Weiß er sich denn noch unterschieden von dem durchschnittlichen Interpreten, hört er aus dem Grad des Beifalls die echte Emotion eines ergriffenen Zuhörerkreises heraus. Wie kann er sich überhaupt bei der Applausverwirrung orientieren?

Die Vorstellung ist zu Ende. War sie mittelmäßig, außergewöhnlich? Selten gibt der Applaus darüber Aufschluß, denn er besteht ja aus den Gewohnheitsbegeisterten, die sich geradezu einen Sport daraus machen, die Mitwirkenden vor den Vorhang zu zitieren und ihnen Ovationen von durchaus zweifelhaftem Werte zu bereiten, die nichts mit der Qualität der Leistung an sich zu tun haben und oft nur Sehbegierden entspringen. Aber der Künstler muß sich gut genug dafür sein. Und dann kommen die „vielen Vorhänge“, das Herauszerren vor die Rampe. Der Dirigent erscheint schließlich auf der Bühne — wider Willen natürlich, und er geht bis ans Äußerste des vorderen Bühnenrahmens, um, stark gestikulierend, auf das Orchester zu verweisen. Er reicht sich und ihm die Hand. Im Konzertsaal geht es zeremonieller zu: der Solist reicht dem ersten, dann dem zweiten Geiger die Hand, nachdem er die des Dirigenten taktweise geschüttelt hat. Vor den Augen des klatschenden Zuhörers erlebt man erstaunt eine Verbrüderungsaktion, die nicht ausschließt, daß Dirigent und Solist schon im Künstlerzimmer erregt ihre Meinungsverschiedenheiten darlegten.

Es geht um die Nuance des Applauses: aber wie vernimmt man sie denn? Ist es in der Mehrzahl nicht so, daß die offene, dröhnende Phrase des Beifalls einen ganzen Theaterabend zerstören, eine verfeinerte Stimmung zu desillusionieren vermochte? Nur selten geschieht es, daß bei der geprägten, groben Leistung ein echter, spontaner Widerhall losbricht, dem kein schlechter Beigeschmack innewohnt und der Applaudierende selber mitgerissen wird vom lebendigen Enthusiasmus, einem wirklich seelisch befeuerten, einem Muß des Dankes entspringenden.

Dieser Szenenapplaus, schon nach jeder Arie, ist er nicht entsetzlich, wirkt er nicht störend, die einheitliche Linie durchkreuzend? Wo ist das Stilgefühl, wo sind Takt, Empfinden für das unverwechselbar Großartige geblieben, die dem Beifall Aufrichtigkeit, Zucht und Überzeugung verleihen und Bestätigung einer ganzen Leistung



sind? Dänische Theatersitte ist es, daß nach Akt-schluß, nach dem Ende eines Stückes, der Vorhang nicht mehr wieder hochgeht, es sei denn, daß ein prominenter Gast auf der Bühne stand. Dann hebt sich der Vorhang einmal nur. Oder er tut es, um ein berühmtes Mitglied anläßlich eines Jubiläums zu ehren. Das ist ein Standpunkt. Künstlerische Leistungen degradieren sich selber, wenn sie sich allzu selbstgefällig fragwürdigem Beifall aussetzen und nicht spüren, daß er von Innen her einzusetzen hat. Gerhard Krause

## IN MEMORIAM

Emmi Leisner †

Am 11. Januar 1958 starb Emmi Leisner, die deutsche Altistin. 1885 in Flensburg geboren, wurde sie zur großen Vertreterin des Lied- und Oratoriengesangs, die nur gelegentlich in Spezialpartien die Bühne betrat, dann aber ebenfalls mit höchstem Erfolg. Seit 1945 lebte sie in Kampen a. Sylt, blieb aber bis kurz vor ihrem Tode als Konzert- und Schallplattensängerin tätig.

Mehrere Oratorienaufführungen, jetzt etwa 15 Jahre zurückliegend, besicherten mir das unvergeßliche Erlebnis, mit Emmi Leisner zusammen auf dem Podium zu stehen. Schon damals war sie eine fast legendäre Gestalt in der Gloriette europäischen Ruhms, wohl nicht mehr auf der Höhe ihrer besten Jahre, aber noch immer begnadet mit dem unverwechselbaren Samtklang ihres ausdrucksmächtigen Alts. Eine Königin, hochaufgerichtet die stattliche Gestalt, darüber das altersschöne, charakterstarke Gesicht und darin die herrscherlich blitzenden Augen, die jedes Gegenüber unnachsichtig prüfend musterten. Um sie herum das Fluidum der großen Zeit des musikalischen Solistentums, in der man den Künstlern die Pferde ausspannte und die auch ihre große Zeit gewesen war. War sie auch lange vorbei, Emmi Leisner lebte noch in dieser Zeit; ihre Atmosphäre umschwebte sie unsichtbar sichtbar jederzeit. Es machte sie erst eigentlich zu dem, was sie war: nicht eine Sängerin schlechthin, sondern die prominente Repräsentantin einer schon fernen großen Zeit der Kunst. Ihr Auftritt aufs Podium war in Wahrheit ein Auftritt, der stets erst dann erfolgte, wenn wir anderen schon auf unseren Stühlen saßen. Sie stand nicht auf, wenn eine ihrer Arien kam, nein: sie erhob sich; sie setzte nicht ein nach dem Vorspiel, nein: sie hub zu singen an! Und wie sang



Emmi Leisner Foto: Willott

sie dann! Aus echtestem leidenschaftlichem Pathos quoll ihr dunkler Ton. Aller Schmerz der schuldigen Kreatur schwang in ihrem „Erbarme dich“, und wir oben fühlten das Erschauern mit, das unten durch die Reihen der Zuhörer ging. Ihrer Wirkung sicher und nur ihrem künstlerischen Gewissen verpflichtet, kümmerte sie sich nicht um den Wandel der Zeiten und Stile. All das zwang zur Ehrfurcht, zu der gleichen Ehrfurcht, mit der sie priesterlich ihres Amtes waltete. Und nur mit der gleichen Ehrfurcht können wir, die sie kannten, uns jetzt an ihrem Grabe verneigen.

Günther Baum

Richard Liesche †

Nach längerer Krankheit ist in Bremen am 1. Dezember 1957 Richard Liesche gestorben. Mit ihm hat Bremen seine führende musikalische Persönlichkeit und das deutsche Musikleben einen Kirchenmusiker von hohem Rang verloren. 27 Jahre hat er in Bremen an St. Petri als erster Domorganist und als Direktor des Domchores gewirkt und hat hier in einer (für viele heute fast schon unbegreiflich) nahezu ein Menschenalter umfassenden Tätigkeit den Bremer Dom-

chor zu einem der ersten deutschen Kirchenchöre herangebildet und Bremen zu einer lebendigen Pflegestätte der Kunst Bachs und der zeitgenössischen Chormusik gemacht.

Richard Liesche stammt aus Leuben bei Lommatzsch in Sachsen, wuchs auf in der Nähe von Georg Schumanns Geburtsort Königstein und wechselte nach einigen Semestern Germanistik in Leipzig zu Karl Straube ans Kirchenmusikalische Institut. Die Berufung nach Flensburg als St. Nicolai-Kantor brachte ihm gleich nach dem ersten Weltkrieg ein Amt ein, in dem er sich als tüchtiger Orgelspieler und vielseitiger Chordirigent aus Straubes damals mit gutem Nachwuchs schon reich besetzter Lehre die Sporen für die noch umfassendere Tätigkeit in Bremen verdienen konnte. Schon ein Jahr nach seinem Antritt in Bremen konnte er sich hier bei dem 61. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins der großen deutschen Musiköffentlichkeit stellen, für die er seitdem immer mehr zu einem Begriff wurde.

Drei große Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft sind die markanten Zeichen einer Bachpflege, die sich mit der Erschließung der Kantaten für den evangelischen Gottesdienst und mit Beiträgen zur Erneuerung der Aufführungspraxis auch besondere liturgische und stilistische Ziele gesteckt hatte. Zahlreiche Uraufführungen von Chorwerken vornehmlich jüngerer Zeitgenossen machten ersichtlich, daß etwa Hugo Distler, Ernst Pepping, Günther Raphael, Kurt Thomas in Richard Liesche einen Mentor hatten, der sie nicht nur förderte, sondern sich auch zu ihnen bekannte. Bei aller Aufgeschlossenheit dem Schaffen der Gegenwart gegenüber hat Richard Liesche kein einziges Werk der sogenannten „Moderne“, auch nicht ihrer „Klassiker“ zur Aufführung gebracht. Und schließlich hat er 1934 vielleicht als erster deutscher Kirchenmusiker mit der Einführung wöchentlicher „Motetten“ nach dem Vorbild der Leipziger Thomaner der Musica sacra innerhalb der bremischen Musikpflege eine feste Gemeinde gewonnen, von deren Treue er sich kurz vor Ausbruch seiner Erkrankung bei der 600. Motette unter seiner Leitung noch selbst überzeugen konnte.

Richard Liesche gehörte dem Vorstand der Neuen Bachgesellschaft, dem musikalischen Führungsgremium des Deutschen Sängerbundes und dem Präsidium der Vereinigung der Landesverbände der Tonkünstler und Musiklehrer an.

Auf seinem engeren Arbeitsfeld und wo sonst auch immer er wirkte, hat sein Tod Lücken gerissen, die durch einen Mann nicht ausgefüllt werden können.

Fritz Piers

## Bruno Kittel

Zum 10. Todestag am 10. März

Im März 1927 beging der Bruno Kittelsche Chor zu Berlin die Feier seines 25jährigen Bestehens. Er bot in zwei Jubiläumskonzerten mit dem Philharmonischen Orchester Beethovens „Missa“ und Verdis „Requiem“ — die festliche Wod sollte auch zum Höhepunkt für den Grund dieser Institution werden. Bruno Kittel, 1877 geboren, aus einem posenschen Forsthaushaus stammend, war von der Violine her zur Musik gekommen und von Radecke und Kleffel vorzüglich ausgebildet worden, hatte sich bald aber auch eingehend mit Gesangsfragen befaßt, in denen er von Jenny Meyer und Franz Betz unterwiesen wurde. An Ideen fehlte es dem jungen, aufstrebenden Musiker nicht. Eine spezifisch pädagogische Begabung sollte dem zugute kommen. Aus einer Konservatoriumsgründung erwuchs unversehens und zwanglos die Anfänge eines Chores, der zunächst aus einem Frauentertio von neun Damen bestand. Damals schrieb man das Jahr 1902; drei Jahre später trat der Chor zwischen stark angewachsene Chor bereits als gemischter Chor zum ersten Male vor die Öffentlichkeit. Das Jahr 1906 bringt dann den entscheidenden künstlerischen Durchbruch: jene Mitwirkungen bei einem Wagner-Konzert (mit Meistersinger- und Parsifal-Chören) und vor allem bei Beethovens „Neunter“ (unter Leitung von Max Fiedler), die Kittel selbst anschaulich geschildert hat. Von nun an ging es stetig aufwärts, und auch der erste Weltkrieg konnte die Basis dieses solide gebauten Unternehmens nicht ernsthaft gefährden. Bereits Ende Dezember 1918 konnte man mit Beethovens neustudierter „Missa solemnis“ aufwarten. Was der erste Weltkrieg nicht vermocht hatte, das vollbrachte — nach einer scheinbar glanzvollen Entwicklung noch bis in die ersten Kriegsjahre hinein — die Auswirkungen des zweiten Weltbrandes und die endgültige Katastrophe. Von der Welt schon fast vergessen, ist Kittel am 10. März 1948 in Walsen (Rheinland) gestorben.

Seine Verdienste um die Chorerziehung und überhaupt um das Niveau des Berliner Musiklebens sollten aber nicht so rasch vergessen sein.

Obwohl er relativ oft und gern auch als Dirigent der Standard-Chorwerke wirkte, lag darin nicht seine Bedeutung; zum „idealen Lebenszweck“ ist ihm sein Chor geworden, ohne den er einfach nicht zu denken ist und den er zu einem der wunderbarsten künstlerischen Faktoren seiner Epoche gebildet hat. Viele von den früheren und von den noch jetzt lebenden großen Dirigenten, so Muck, Nikisch, Klemperer, Knappertsbusch, vor allem aber Furtwängler und Bruno Walter, könnten ebenso für die Reinheit seines künstlerischen Strebens zeugen wie die Komponisten selbst, deren Werken er sich mit Hingabe gewidmet hat: Bossi, Bruch, Kaminski, Klose, Mahler, Pierné, von Reznicek und vornehmlich Draeseke, dessen dreiteiligem „Christus“-Mysterium seine rastlose Energie die Aufführung bereitete. Neben den gangbaren Werken der Chorliteratur waren von ihm auch so schwierige Stücke wie Pfitzners „Von deutscher Seele“ und Schönbergs „Gurrelieder“ erarbeitet worden — im Rahmen seiner Generation konnte der Raum wahrhaftig nicht weiter gespannt sein. Werner Bollert

Ruggiero Leoncavallo

Zum 100. Geburtstag am 8. März

Leoncavallos Weltruhm steht nur auf einem Bein, auf einer einzigen Erfolgsoper; aber er hat sich als ungemein standfest, als beständig erwiesen. Man kann noch weiter gehen und im Hinblick auf die Opernspielpläne wie die Konzertprogramme sagen: Der „Bajazzo“-Komponist ist berühmt und — als Villenbesitzer am Lago Maggiore — wohlhabend geworden durch eine einzige Opernfigur oder sogar: nur durch eine Gesangsnummer, den in seiner mitreißerischen Art durchaus einzigen, sagen wir, Rampen-Cantus „Lache, Bajazzo!“. Das ist beinahe einmalig; aber es gibt noch andere Merkwürdigkeiten im Leben und Schaffen Ruggiero Leoncavallos, des 1919 gestorbenen Neapolitaners, der am 8. März 100 Jahre alt geworden wäre.

Das in dieser Hinsicht „Singulare“ seiner Erscheinung unter den Opernkomponisten scheint sich im Titel seiner nicht totzuspielenden Komödianten-Oper zu spiegeln. „I Pagliacci“ ist das von Leoncavallo selber verfaßte Textbuch im Original überschrieben; der deutsche Übersetzer hat aus sprachlichen Erwägungen daraus die Einzahl gemacht: „Der Bajazzo.“ Es scheint so, als ziele diese vom Komponisten lizenzierte Version nunmehr auf ihn selbst, der sich wie eine Bajazzofigur unter den „ernsten“ Opernkomponisten

unentwegt ohne seinen Willen zwischen die Stühle gesetzt hat.

Mit den „Pagliacci“ erringt er die Palme eines Opernpreisausschreibens — beinahe, denn der Wettbewerb war nur für Einakter bestimmt. Mascagnis „Cavalleria rusticana“ bekam dann den Preis — und Leoncavallos ebenfalls nicht abendfüllender Zweiakter, erhielt mit der „Sizilianischen Bauernehre“ einen siamesischen Zwilling auf den Zetteln der Opernhäuser zugesellt. Die Berliner „Bajazzo“-Premiere hat dem Autor reichen Beifall eingebracht, aber auch die fragwürdige Gunst Kaiser Wilhelms II., der dem Italiener einen arg preußischen Stoff, den „Roland von Berlin“ des Häring-Alexis, zur Vertonung anbefahl; das konnte ja nicht gut ausgehen.

Dann warf der weltweite „Bajazzo“-Erfolg auf Leoncavallos immer von neuem angesetzte Opernversuche seine Schlagschatten. Vielleicht hätte er noch einmal reüssiert, als er Murgers „Vie de Bohème“ entdeckte und zu vertonen begann. Leider teilte er seine Vorfreude dem Freunde Puccini mit. Man weiß, wie durchaus niedrig der skrupellose Stoffjäger Puccini sich danach benommen hat; seinem deutschen Übersetzer hat Leoncavallo die Situation so geschildert: „Puccini wußte, daß ich verpflichtet war, meinen ‚Chatterton‘ zu vollenden. So eilte er so schnell wie möglich, seine Bohème zuerst herauszubringen“, was ihm auch gelang; der zu spät gekommene Leoncavallo aber stand mit seiner eigenen „Bohème“ als Plagiator da, den sein Schmalspur-Erfolg öffte: „Lache Bajazzo!“ K. W.

## ZUR ZEITCHRONIK

### Lebendige Chorpflge

Der „Sängertag des Deutschen Sänger-Bundes“ — die Tagung der 120 Delegierten, die insgesamt 15 000 Chöre mit rund 560 000 singenden Mitgliedern vertreten — fand im Februar in der alt-ehrwürdigen Hansestadt Lübeck statt. Erstmals waren unter den Abgesandten der Mitgliedsbünde auch die Vertreter des Badischen Sängerbundes anwesend. Der Badische Sängerbund ist im Frühjahr vorigen Jahres dem DSB wieder beigetreten, so daß der Deutsche Sängerbund sich nunmehr wieder über die ganze Bundesrepublik erstreckt.

Wie auch in früheren Jahren beschränkte sich der Sängertag nicht auf die organisatorischen Verhandlungen, sondern in einem Konzert wie auch



in einem *Festakt* wurde die musikalisch-kulturelle Zielsetzung in den Vordergrund gestellt. Das gilt besonders von dem *Festvortrag*, den der Leiter der Hamburger Volksmusikschule und Vorsitzende des Verbandes Deutscher Jugend- und Volksmusikschulen, Dr. Wilhelm Twittenhoff über das Thema „Jugend und Chorwesen“ hielt. Der Referent umriß in klaren und eindeutigen Ausführungen die heutige Musikpflege in der jungen Generation und betonte die enge Nachbarschaft, in die heute Musikerziehung und Chorwesen gerückt sind. Beide begegnen sich in dem gemeinsamen Wunsch, der Jugend und dem Volk sein Lied zu bewahren. Dies geschehe aber nicht, indem man das Volkslied nur sammle, sondern man müsse es auch singen. Die Chorverbände erfüllten drei Aufgaben: eine kulturpolitische, eine musikalische und als wichtigste eine rein menschliche. Je nüchterner die Berufsarbeit werde, um so menschlicher sollte der Feierabend sein. Was aber könnte ihn menschlicher machen als das gemeinsame Singen und Musizieren. Die Mitarbeit der Jugend im Chorwesen sah der Referent als positiv und zu den besten Hoffnungen berechtigend an, besonders da auf Grund statistischer Erhebungen die Zahl der jungen Chormitglieder tatsächlich erfreulich hoch ist.

Der Festakt wurde durch Begrüßungsworte des Präsidenten Edmund Konsek eingeleitet und mit Darbietungen des Kieler Kammerchors unter Waldemar Bornholdt umrahmt. Als Vertreter des Kultusministeriums des Landes Schleswig-Holstein überbrachte Ministerialdirektor Kock die Grüße der Regierung und gab in kurzen Zügen einen Überblick über die Musiksituation speziell über die Laienmusik in Schleswig-Holstein. Er wies auf die Unterstützung der Regierung in bezug auf die Chorleiterförderung hin und betonte, daß ein steigendes Interesse am aktiven Musizieren trotz der zunächst zur Passivität verleitenden Technik festzustellen sei.

Breiten Raum nahmen die Ausführungen des Vorsitzenden des Musikausschusses, Prof. Dr. Felix Oberborbeck ein. Bezüglich der zur Zeit in Arbeit befindlichen Aufgaben konnte er vor allem auf das soeben erschienene 22 Lieder enthaltende einstimmige *Volksliederheft* hinweisen, das von der Arbeitsgemeinschaft deutscher Chorverbände zusammengestellt wurde und den Zweck verfolgt, das Volkslied vor dem gänzlichen Vergessenwerden zu bewahren. In Kürze erscheint in Fortsetzung des Berliner Lied-

programms ein Heft mit *Liedern für Männerchor*, das neue und ältere Gesänge enthält mit der ausdrücklichen Zielsetzung, ein Liedgut zu schaffen, das alle Chöre singen können. Der demnächst erscheinende *Chorkatalog* (zunächst für Männerchor) mit 4500 Titeln wird den Chorleitern eine begrüßenswerte Hilfe bei der Auswahl von Liedern für Konzert und gesellige Runde sein.

Die nächste Aufgabe ist die 8. *Deutsche Sängerbundeswoche* in Wiesbaden vom 24. bis 26. Oktober. Bei der Sängerbundeswoche handelt es sich um eine Art „Musikmesse“, bei der den Chorleitern und sonstigen Interessenten wertvolle Literatur in mustergültiger Darbietung vorgeführt und zur Diskussion gestellt wird. Prof. Oberborbeck nannte als weitere Ziele musikalischer Arbeit die Schaffung einer chorischen Schallplattenreihe, die Herausgabe eines Hefts mit Liedern für Begräbnis und Trauung und die engere Fühlungnahme mit dem Rundfunk, die auch beim *Tag des Liedes* in Anspruch genommen werden soll.

#### 125 Jahre Städtisches Orchester Karl-Marx-Stadt

Als im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts die Chemnitzer Maschinen- und Textilindustrie aufblühten, beschloß der Magistrat, auch in der Musikpflege mit der Zeit zu gehen und die musikalischen Verhältnisse neu zu ordnen. So gründete man am 1. Januar 1833 das „Chemnitzer Städtische Musikcorps“ und gab ihm in Wilhelm August Mejo den ersten „Stadtmusikdirector“, einen tüchtigen Orchestererzieher, dessen künstlerischen Fähigkeiten auch von Schumann und Wagner gewürdigt wurden. Unter seinen Nachfolgern befanden sich Alexander Ritter und Hans Sitt. Eine neue Blütezeit führte der Kapellmeister Max Pohle (1889—1909) herauf, ein Vollblutmusiker, der sich als wagemutiger Pionier für die neuesten, um die Jahrhundertwende noch heftig umstrittenen Schöpfungen von Strauss, Rege, Pfitzner, Schillings, aber auch für Bruckner und Tschaikowsky einsetzte. Als die Kapelle ihr 75-jähriges Bestehen feierte, wurde sie in städtische Verwaltung übernommen.

Nach Pohles Tod fiel dem Opernkapellmeister Oskar Malata die Aufgabe zu, das Ansehen der durch Konzertreisen weitbekannten Kapelle zu wahren. Aus dem reinen Konzertorchester wurde nun ein Opernorchester, das an der Glanzzeit

der Chemnitzer Oper, der „Aera Tauber“, seinen vollgemessenen Anteil hatte. Malata war ein ursprüngliches musikalisches Temperament. Seine Heimat war Wien, und er fühlte sich im musikalischen Klima des Südens heimischer als in dem des Nordens. Den neuen Musikströmungen gegenüber bewahrte er eine konservative Haltung. Zu den Höhepunkten seiner Amtszeit gehören die „Maifestspiele“ der Oper, der Mahler-Zyklus mit der Aufführung sämtlicher Sinfonien und das Deutsche Tonkünstlerfest 1926. Trotz seiner Erfolge ging er 1931, zwei Jahre vor der Hundertjahrfeier seiner Kapelle, in den Ruhestand.

Es folgte ein „Interregnum“, in dem man sich mit Gastdirigenten behalf. Ihr Jubiläum mußte die Kapelle führerlos feiern. Sie tat es mit einem auf eigene Verantwortung veranstalteten Festkonzert, für das sich Hermann Abendroth zur Verfügung stellte (3. Leonoren-Ouvertüre, Till Eulenspiegel, Brahms' erste Sinfonie und Meistersinger-Vorspiel). Nach mehreren Dirigentengastspielen wurde Ludwig Leschetitzky zum Generalmusikdirektor und Herbert Charlier zum Ersten Kapellmeister gewählt, zwei sich ergänzende Temperamente. Leschetitzky trat als vielseitiger Künstler bei aller Liebe zu dem klassischen und romantischen Erbe aufgeschlossen für das Neue ein, so daß der Spielplan und die Konzertprogramme auf künstlerischer Höhe standen. Charlier war eine impulsive Natur, feinhörig, und darum dem Impressionismus besonders zugetan, mitreißend in seinem Elan. In den letzten Kriegsjahren begann hier der kometenhafte Aufstieg des genialen Rudolf Kempe.

Als Leschetitzky als Linzer Operndirektor in seine österreichische Heimat zurückkehrte und Kempe nach Dresden berufen wurde, wählte man den Augsburger Opernchef Martin Egelkraut zum Generalmusikdirektor. Er setzte den Neuaufbau des Konzertwesens erfolgreich fort und hinterließ seinem Nachfolger Walter Stoschek in dem jungen Orchester eine Künstlergemeinschaft, die die großen Traditionen in fortschrittlichem Geist fortsetzen wird. In der Absicht pietätvollen Gedenkens an Hermann Abendroth dirigierte Heinz Bongartz im ersten Festkonzert das Programm des Hundertjahrkonzertes. Für das zweite Festkonzert hatte Stoschek Hans-Wolfgang Saches „Debussy-Variationen“, Schostakowitschs Violinkonzert mit Willibald Roth und Bartóks „Konzert für Orchester“, für das dritte Festkonzert Beethovens Neunte gewählt.

Eugen Püschel

## BLICK IN DIE WELT

### Musikleben in Australien

Die Ernennung des in England und Deutschland bekannten Dirigenten Karl Rankl zum Generalmusikdirektor der australischen staatlichen Oper, die „*Elizabethan Theatre Trust*“ heißt, darf als ein entscheidender Fortschritt in der Entwicklung des australischen Musiklebens bezeichnet werden. Vor dem Kriege gab es kaum Möglichkeiten, die Musikkultur dieses Erdteiles entscheidend vorwärts zu treiben. Damals besaß Australien keine ständige Oper, keine ständigen Sinfonie-Orchester; es fehlten staatliche Subventionen, die das Musikleben förderten. Lediglich der staatliche Rundfunk, die „*Australian Broadcasting Commission*“ besaß in den Hauptstädten, in Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide und Perth verschiedene mittelgroße und kleine Rundfunkorchester, die nur in ganz beschränkter Zahl Abonnementskonzerte geben konnten. Heute eröffnen sich für das Musikleben ganz andere Aspekte. Ein wesentliches Verdienst daran hat vor allem die „*Australian Broadcasting Commission*“.

Die Oper hat eine besondere großzügige Entwicklung zu verzeichnen. Im Jahre 1947 wurde das „*Victorian National Theatre*“ als Opernunternehmen in Melbourne aufgebaut. 1949 erhielt dieses Institut die erste staatliche Unterstützung. 1951 wurde die „*National Opera Company*“ in New South Wales gegründet. Bald gab es in den Jahren 1951 bis 1955 durch beide Operntruppen Aufführungen in den verschiedenen Hauptstädten. Im Jahre 1954 wurde das staatliche Theater „*Elizabethan Theatre Trust*“ gegründet. Diese neue Organisation übernahm nun das gesamte Opernwesen in Australien. Zugleich wurden damit die Grundlinien des australischen Operntheaters festgelegt. Die erste Saison wurde 1956 mit den vier Mozart-Opern „Die Zauberflöte“, „Don Giovanni“, „Figaros Hochzeit“ und „Così fan tutte“ eröffnet. Im Jahre 1957 gab man in Sydney Operaufführungen, wobei der Spielplan durch Verdis „Otello“, Puccinis „Tosca“ und „La Bohème“ sowie durch Smetanas „Verkaufte Braut“ und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ erweitert wurde. Das Elisabeth-Theater ist in der Hauptsache ein Reisetheater, welches mit den staatlichen Orchestern in den verschiedenen Hauptstädten Opern spielt.

Nach dem Kriege ist auch eine große Weiterentwicklung im Orchesterwesen zu verzeichnen.

Heute gibt es in jeder Hauptstadt ein ständiges Orchester, welches finanziell vom staatlichen Rundfunk, von der Regierung und von den Städten unterstützt wird. Man gibt Abonnementskonzerte, verschiedene Reihen von Jugendkonzerten, ebenfalls im Abonnementsystem, dazu freie Schulkonzerte, Nachmittagskonzerte. Man bereist auch größere und kleinere Städte in den verschiedenen Landschaften. Eine Übersicht verdeutlicht die Lage:

*Sydney Symphonic Orchestra*, Sitz Sydney; Dirigenten: Nikolai Malko und Sir Bernard Heinze; Mitglieder: 82

*Victorian Symphonic Orchestra*, Sitz: Melbourne; Dirigenten: Kurt Wöss und Clive Douglas; Mitglieder: 73

*Queensland Symphonic Orchestra*, Sitz: Brisbane; Dirigent: Rudolph Pekarek; Mitglieder: 55

*Southern Australian Symphonic Orchestra*, Sitz: Adelaide; Dirigent: Henry Krips; Mitglieder: 47

*Western Australian Symphonic Orchestra*, Sitz: Perth; Dirigent: Tibor Paul; Mitglieder 40

*Tasmanian Orchestra*, Sitz: Hobart; Dirigent: Murison Bourne; Mitglieder: 30

Hervorzuheben ist ferner Joseph Post als stellv. Generalmusikdirektor der Australian Broadcasting Commission und des Elisabeth-Theaters. Zu den wichtigsten Dirigenten, die das Musikleben Australiens entscheidend beeinflusst haben, muß man den von 1947 bis 1956 amtierenden Musikdirektor des Sydney Orchesters, Sir Eugene Goossens, rechnen. Unter seiner Leitung erwarb sich dieses Orchester ein großes modernes Repertoire und eine glänzende Technik. Aus der späteren Zeit sind die Gastspiele hervorzuheben von Otto Klemperer, Rafael Kubelik, Joseph Krips, Paul Kletzki, Hans Schmidt-Isserstedt, Sir John Barbirolli, Enrique Jorda, Juan José Castro, Alceo Galliera, Walter Süßkind und Jean Martinon.

Kammermusik und Kammerorchestermusik wird gleichfalls in zahlreichen Konzerten gepflegt. Die wichtigste Gesellschaft, die zahlreiche Gastspielreisen von berühmten Streichquartetten in Australien vermittelt, heißt „Musica viva“. Chormusik erklingt durch zahlreiche Chorvereinigungen in den verschiedenen Domen und Kirchen, vielfach in Verbindung mit den staatlichen Orchestern. Zu nennen sind die *Royal Melbourne Philharmonic Society*, die *Hurlstone Choral Society* in Sydney, schließlich der *Adelaide Philhar-*

*monic Choir*. Die Sydneyer Vereinigung hat besonders bedeutende Aufführungen veranstaltet. Dazu gehören auch Orffs „Carmina burana“ mit Schmidt-Isserstedt und Mahlers Zweite Symphonie mit Klemperer. Im Bereich der Musikpädagogik gibt es fünf Musikhochschulen, die der Berufsausbildung dienen und in Sydney, Melbourne und Adelaide liegen. Ein Studium der Musikwissenschaft ist gleichfalls an den australischen Universitäten möglich. So baut Professor D. R. Peart an der Universität in Sydney sehr moderne Vorlesungen auf. In Melbourne und Adelaide wirken die Professoren Sir Bernard Heinze und John Bishop gleichermaßen bahnbrechend. Zahlreiche Komponisten von bedeutendem Format sind zu nennen. Unter ihnen ist Alfred Hill der wichtigste, der als der Repräsentant der traditionellen Romantik gilt. John Antill ist mit zwei bedeutenden Balletten „Corroboree“ und „Wakooka“ hervorgetreten, in denen er die primitiven Rhythmen der Ureinwohner benutzt hat. Wichtig für Australien ist auch Arthur Benjamin. Obwohl er in England bleibt, stellt er in der australischen Musikentwicklung eine sehr starke Persönlichkeit dar. Er ist ein Orchester- und Opernmusiker ersten Ranges. Robert Hughes und Clive Douglas haben sich besonders auf symphonischem Gebiet bewährt. Hervorzuheben ist schließlich Dorian Le Gallienne. Die jüngsten Komponisten, wie Malcolm Williamson, David Morgan, Edward Brown setzen sich mit neuester Punktmusik, mit Schönberg, Webern, Boulez, Bartók, Seiber und Orff auseinander.

Andrew McCredie

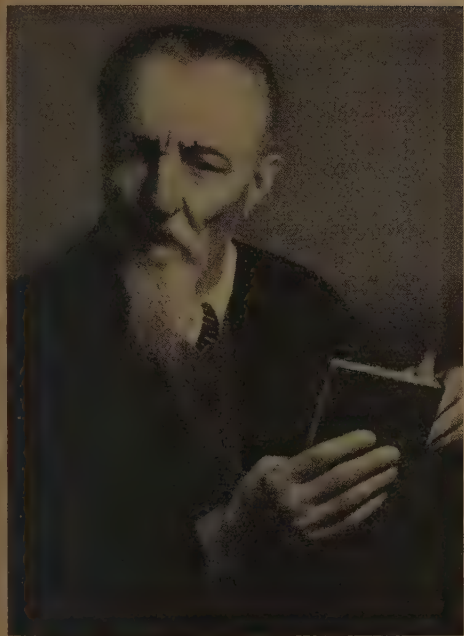
## PORTRÄTS

Josef Matthias Hauer 75 Jahre

Sein Kopf hat etwas Prophetisches und Magistrales zugleich, Zorn und Genauigkeit wirken in diesem leidvoll-stolzen, mandarinenbärtigen Gesicht merkwürdig ineinander, alttestamentarisch-antikische Unduldsamkeit und hölderlinisch-romantische All-Einheit leuchten in seltsamer Doppelschichtigkeit auf. Seher und Sektierer, das ist JMh seit seinem Beginn.

In Wiener-Neustadt am St. Josephstag, dem 19. März, anno 1883 geboren (neun Jahre nach Schönberg, im gleichen wie Webern, zwölf vor Hindemith und Orff), orthodox gläubig und musikalisch autodidaktisch herangewachsen, zum Schullehrer bestimmt, trat er in Wien früh schon als Musiker-Philosoph in die eigene Freiheit ein. Wie für Wolf, Schubert, Mozart vor ihm, wie für





Josef Matthias Hauer

Schönberg, Webern, Berg neben ihm, hieß diese Wiener Freiheit auch für ihn Entsagung, Verkenntung, Armut. Sein kosmogonisches „All-Eins-sein“ wurde ihm soziologisch zu einem konsequent ertragenen Alleinsein. Daran ändern auch späte offizielle „Anerkennungen“ nichts: Professoren-Titel und Alters-Salär durch die Zweite Österreichische Republik, oder ein „Hauer-Seminar“ als fast anachronistische Pflanzstätte seiner musikalischen Weltschau.

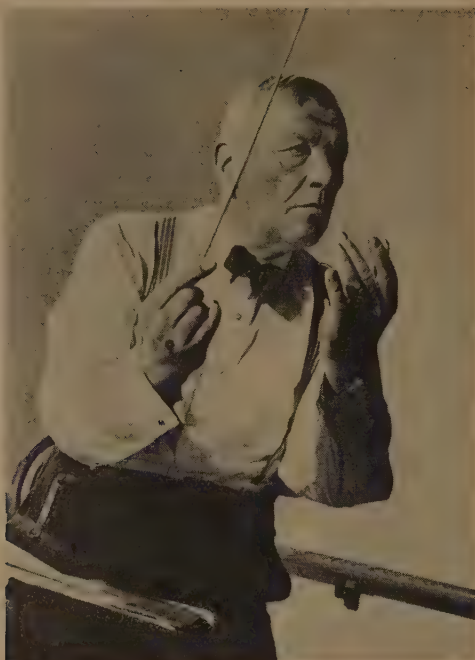
Er wäre, wenn Theoreme das Prioritätsrecht hätten in Sachen Musik und Musikleben, Erzvater der „Zwölftonmusik“ zu nennen. Noch vor Schönberg entdeckt und erschaut er ihr Grundgesetz; 1911, in hellsichtigen Genesungswochen nach schwerer Krankheit. Während der Katastrophen des ersten Weltkrieges kristallisiert sich ihm dies Gesetz als „Nomos“. Seine Ordnung aller möglichen, millionenfachen Kombinationsfälle der neuzeitlich temperierten zwölf Töne schlüsselt sich auf (oder ein) zu einem System von 44 Gruppen-Konstellationen, die er „Tropen“ benennt. Nichttemperierte, „unreine“ Instrumente will er ausgeschaltet wissen aus dem Orchestrion seiner Kompositionen. Sie kennen auch keine kontrapunktische Entfaltung, weder melodische noch harmonische Funktion, es sei denn die einer

tonalitätsfreien, starr kaleidoskopartigen Klangkonstellation. Ihr „Wohlklang“ ist „Zufall“. In-sich-stehend, kennt diese Musik auch keinen Rhythmus, keine Spannungsenergie, keinen „Ab-lauf“. Sie „wird“ nicht, sie „ist“.

Das alles gibt den Klavier-, Kammer- und Orchestermusiken Hauers ein seltsam entrücktes, unsinnliches Air; sie sind gleichsam objektivierete weiße Neutren. Auch da, wo sie sich dem Wortklang verbinden, wo sie die romantische gemeinsame Wurzel der farbigen Laut-Ton-Baumkrone meinen. So in seinen vielen Liederwerken oder etwa in seinem über die musisch-mönchische Eigenklausur einige wenige Male hinausgedrungenen Hölderlin-Oratorium „Wandlungen“, das Scherchen angeregt hat, 1928 beim Baden-Badener Kammermusikfest bot und 1957 noch einmal in den Kölner Funkhauskonzerten brachte. Aspekte aus Goethes Farblehre, Perspektiven zu Steiners Farb-Ton-Symbolik tauchen auf, Sphärenfarbspektren, Sphärenmusik, mystizistisch wie die versponnenen Meditationen des Fischböck in Werfels „Verdi“ (womit Hauer lebhaft gemeint ist), oder des Magister Ludi in Hesses „Glasperlenspiel“, auch des Adrian Leverkühn noch in Thomas Manns „Doktor Faustus“ (die beide dem Ingenium Hauers tiefverwandt sind). — Zwölftonspiele, die heute an die tausend umfassen, oder Wortweisheiten, die aberhundert Schriftblätter füllen, Klang oder Wort, beides ist bei und für JMH Geist-Materie, *actus purus*. Ein ferner, unbegriffen-unbegreifbarer Klang, fast schon verweht hinter den Forderungen unserer neuen und neuesten Musik. *Heinrich Lindlar*

#### Hans Knappertsbusch 70 Jahre

Unter den Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit gibt es kaum eine zweite, deren Individualität gerade wegen ihrer scharfen und eindeutigen Umgrenztheit als sichere konstante Größe hervorragt wie der am 12. März siebzigjährige Hans Knappertsbusch. In der heftig und bedrohlich kreisenden Flut des Musikgeschehens hat seine künstlerische Erscheinung wie ein aus Urgestein gewachsener erratischer Felsblock seine Wertbedeutung unerschüttert und unangetastet bewahrt. Auch der revolutionärste Avantgardist hütet sich, die souveräne Autorität dieses heute wohl letzten maßgeblichen Wagnerdirigenten zu bezweifeln, geschweige abzulehnen, der noch um die ursprüngliche innere dramatische Kraft des Bayreuther Gesamtkunstwerkes weiß und dessen



Hans Knappertsbusch Foto: Betz

Spannungsbogen er immer wieder mit frisch lebendigem Atem zu führen vermag, so daß jede Begegnung mit ihm am Pult das gleiche große Ereignis mit dem besonderen persönlichen Akzent bleibt. Knappertsbusch hat dieses Fundament seiner künstlerischen Weltanschauung, die sich ihm, wie er selbst bekennt, am reinsten im „Parsifal“ zeigt, nie verlassen, wie sein Leben überhaupt nie von Zweck-Ambitionen geleitet war. Seine konservative Umgrenztheit erweist sich bei ihm gerade als ein hohes Erfülltsein; darum ist auch seine Gestalt in der Turbulenz der Gegenwart sichtbar und hörbar geblieben. Und wenn er jetzt der Hausdirigent des jungen „Neu-Bayreuth“ nach dem Kriege geworden ist, so schließt sich folgerichtig der Kreis, den der junge Dirigent, der gerade nach Beendigung der Studienzeit am Kölner Konservatorium seine erste Stellung an der dortigen Oper innehatte, mit der Leitung der Wagner-Festspiele in Holland in den Jahren 1912 und 1913 begonnen hatte. Dieser unbedingten Wagner-Verbundenheit widerspricht nicht sein legitimes Verhältnis zu Richard Strauss, vielmehr zeigt sich dieses gerade als eine weltmännische Ergänzung zu seiner Haltung als

ein wahrer Grandseigneur des Taktstocks, der die Vitalität der „Salome“ oder der „Elektra“ unvorbereitet allein aus spontan schöpferischem Impuls zu brennenden Steigerungen führen, wie die Klangdelikatessen des „Rosenkavalier“ wie ein Feinschmecker genießen kann. Wenn er daneben an der Münchener Staatsoper auch wieder in den letzten Jahren zur „Zauberflöte“ greift, sich selbst zur Freude Charpentiers überlebte „Louise“ hervorkramt oder sich am Humor der „Lustigen Weiber“ delectiert, so wird das mit dem gleichen Ernst respektiert, wie man ihm auch seine absolute Beziehungslosigkeit zur Musik der Gegenwart nicht als Schwäche oder Unvermögen auslegt. Auch der Konzertdirigent Knappertsbusch hat seine Domäne Brahms, Bruckner, Strauss wohl nie verlassen. München hat ihm, seitdem er im Jahre 1922 hier die Nachfolge von Bruno Walter angetreten hatte, unverbrüchliche Treue gehalten, die auch die vorübergehenden Jahre an der Staatsoper Wien nicht abschwächen konnten.

Jochim Herrmann

#### Otto Jochum 60 Jahre

Der Name Jochum besitzt in der Musikwelt einen guten Klang. Drei Brüder tragen ihn. Der Älteste von ihnen, Otto Jochum, wird am 18. März 60 Jahre alt. Das bayerische Babenhausen ist seine Heimatort, genau wie für Eugen und Georg Ludwig Jochum. Die Musik ist für alle drei Brüder zum lebensbestimmenden Element geworden. Otto Jochum fand am stärksten den Weg zum kompositorischen Schaffen. Er studierte bei jenen Meistern, die Gediegenheit im Einfall mit sicherem handwerklichem Können verbanden und dabei jene Geisteshaltung repräsentierten, die vom Erbe der Romantik bestimmt war und doch den Weg zu eigener Aussage fand. Heinrich Kaspar Schmid und Joseph Haas sind es gewesen, die besonders die Entwicklung Otto Jochums beeinflußt haben. Von ihnen scheint er jenes klare Formengefühl übernommen zu haben, das sein Werkschaffen auszeichnet. Als persönliches Moment freilich kommt seine Neigung hinzu, das dichterische Wort musikalisch zu prägen. Er besaß offenbar von Jugend auf ein inniges Verhältnis zur Vokalmusik, zu den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Ausdruckskraft. Folgerichtig führte Jochums Lebensweg nach Augsburg, wo er als Nachfolger von Albert Greiner die Leitung der Städtischen Singschule übernahm. Hier gelang es ihm, in der Praxis vorbildlich zu wirken. Seine zahlreichen Kompositionen aber, die

alle Stufen vom großangelegten Oratorium über Messen und Motetten bis zum schlichten Kinderlied durchlaufen, müssen als ein Niederschlag jener Bestrebungen gewertet werden, die das liedhafte Element zum Kernpunkt aller musikalischen Aussage erheben. Erinnert sei nur an ein so erfolgreiches Werk wie „Ein Weihnachts-singen“, das vor Jahrzehnten zahlreiche Aufführungen erlebte und bis heute seine geistige Spannkraft bewahrt hat. Ein überaus fruchtbarer Komponist ist er geworden, der nicht zuletzt dem Chorwesen neue Aufgaben zugewiesen hat, ohne dabei die Verbindung mit dem Volkslied aufzugeben. Wenn in diesen Tagen als jüngstes Werk die „*Cantica sacra*“ zur Uraufführung kommen, so wird man sich bewußt sein müssen, daß das Lebenswerk Otto Jochums Dienst am gesungenen Wort in seiner edelsten Gestalt ist. a.

## STIMME DES LESERS

### Gigli und Caruso in Neapel

Im Nekrolog über Beniamino Gigli (vgl. *Musica* 1/1958 S. 45) wurde das Teatro San Carlo in Neapel zur Zeit der ersten Gigli-Engagements als eine Hochburg Enrico Carusos bezeichnet. Diese Bezeichnung ist unbegründet. Caruso sang eine Reihe von Gastspielen am San Carlo Theater im Jahre 1902. Er wurde dabei fast regelrecht ausgepiffen. Persönliche Intrigen gegen den Sänger sollen diesen Vorgang verursacht haben. Nach 1902 hat Caruso nie mehr in Neapel gesungen. Zu dem bekannten Impresario Daspuro soll er geäußert haben: sollte ich jemals nach Neapel kommen, so nur um einen Teller Spaghetti zu verspeisen. Neapel ist Carusos Geburtsstadt; der Zufall wollte es auch, daß er in Neapel verstarb. Die Schicksale des San Carlo Theaters sind jedoch kaum mit diesen Tatsachen in Zusammenhang zu bringen. Longin Apkalns

## WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Volkstänze — geschrieben

Vor kurzem fand in Dresden ein internationaler Kongreß statt, dessen Thema lautete: *Tanzschrift und Volkstanzforschung*. Der Kongreß hatte den Zweck, eine erste Aussprache zwischen den Volkstanzforschern und Sammlern verschiedener Länder einzuleiten über die Frage der Verwendung einer Tanzschrift anstelle der herkömmlichen Tanzbeschreibung. Die Ausgangsbasis für die Beteiligten dieses Kongresses war

dabei sehr verschieden. In einigen Ländern bedient man sich nur der wörtlichen Beschreibung, in anderen wieder verwendet man individuelle oder regionale Schriftsysteme, die meist den besonderen Verhältnissen der betreffenden Volkstanzlandschaft angepaßt sind. Teilweise können solche Schriftsysteme sehr sinnvoll und praktisch sein, wie z. B. dasjenige der rumänischen Volkstanzexpertin *Vera Proca*, das regelrecht als eine Art Tanzstenographie gedacht ist und vor allem beim Mitschreiben an Ort und Stelle der lebendigen Tradition sehr leistungsfähig ist.

Beim Kongreß ging es jedoch um zwei andere Forderungen, und zwar um die Problematik, ein international einheitliches Schriftsystem zu finden, das der Verständigung zwischen den Volkstanzfreunden unterschiedlicher Zunge und damit vor allem auch der vergleichenden Forschung dienen kann. Das heißt, die notierte Tanzbewegung zu Volkstänzen soll ohne besondere Sprachkenntnis ebenso zu lesen sein, wie die mit Musiknoten aufgezeichneten Melodien. Ferner sollte das System, auf das man sich zu einigen hatte, so weitgehend perfekt sein, daß jede nur denkbare Körperbewegung schreibbar ist.

Es lag von vornherein in der Luft, daß für diese Erfordernisse nur die von *Rudolf von Laban* 1928 erfundene und durch *Albrecht Knust* in unermüdlicher Arbeit weiterentwickelte und perfektionierte „*Kinetographie*“ in Frage kommt. Denn einmal hat diese Schrift schon auf anderen Gebieten, vor allem im Bühnentanz internationale Verbreitung in der ganzen Welt gefunden. Und es wäre irgendwie widersinnig, nun in einer Art von separatistischer Eigenbrötelei für den Volkstanz wieder etwas anderes zu erfinden. Zum anderen ist es so, daß mit der Kinetographie nicht nur jede Bewegung des menschlichen Körpers geschrieben werden kann, sondern darüber hinaus auch die Verbindung eines Körpers mit einem Gegenstand (zum Beispiel einem Schwert im Schwerttanz), und die Verbindung mehrerer Personen zu einer Gruppe und deren Bewegung — beides Erscheinungen, die im Volkstanz eine so wichtige Rolle spielen.

Eine ganze Reihe von Volkstanzleuten waren mit einiger Skepsis gegenüber der Kinetographie oder wohl gar mit völliger Unkenntnis dieses Systemes gekommen. Viele von ihnen gingen nachdenklich oder wohl gar überzeugt wieder nach Hause. Man hatte nämlich sehr geschickt einen Überblick über andere Schriftsysteme ge-



geben, zusammengestellt von der amerikanischen Kinetographin *Ann Hutchinson*. Daneben wurden zum Vergleich immer wieder zahlreiche Demonstrationen von Kinetogrammen gegeben, um die weite Anwendung dieses Systemes zu veranschaulichen, weswegen außer den Volkstanzforschern auch eine Reihe von versierten Kinetographen anwesend waren.

In dieser Zweierheit der Teilnehmerschaft, Volkstanzforscher und Kinetographen, lag eine Gefahr, zugleich aber auch das treibende Moment für eine überaus fruchtbare und anregende Diskussion. Das Gespräch soll 1958 auf der XI. Jahrestagung des International Folk Music Council in Liège (Belgien) fortgesetzt werden.

*Felix Hoerburger*

## ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

### Ein neues Scholoratorium

Auf eine 630jährige, reichbewegte Geschichte kann die Ettaler Benediktinerabtei am Fuße der Ammergau-Berge zurückblicken, und stets ist man sich ihrer hier bewußt. So hat P. Stephan Schaller OSB schon bei mancher Gelegenheit barocke Schuldramen, Singspiele oder auch Jugendopern und Schauspiele zeitgenössischer Autoren — zumeist religiösen Charakters — mit seiner Spielschar einstudiert und damit gleichsam für die Bühne neu entdeckt. Diesmal war seine Wahl anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Wiedererhebung des Klosters zur Abtei auf eine Novität gefallen, die an die jugendlichen Mitwirkenden keineswegs geringe Ansprüche stellt: *Cesar Bresgens* szenisches Oratorium „Der ewige Arzt“. Den Text schrieb der in Schwyz tätige Theologe und Schriftsteller Paul Kamer, eine geschickte Bearbeitung des Grimmschen Märchens vom „Gevatter Tod“, der zuletzt sein Recht fordert. Doch ist hier der überzeitliche Sinn der Fabel noch stärker betont worden: geläutert tritt der Mensch den letzten Gang an, im Bewußtsein, daß Gott allein der Arzt in Ewigkeit ist. Holzschnittartig sind die auftretenden Personen des Spiels — mehr denn einmal an „Jedermann“ gemahnend — vom Autor gezeichnet, und womöglich noch schärfer werden sie von Bresgens Musik charakterisiert. Sie ist mithin weit mehr als bloße Untermalung des gesungenen (oder auch gesprochenen) Wortes auf der Bühne und zeigt zudem bewußt volkstümliche Anklänge, wie es dem Stil des Ganzen entspricht. Ohne das Können junger Instrumentalisten und Sänger zu

überfordern, arbeitet sie doch zumal im Klanglichen mit durchaus neuartigen Mitteln. Überhaupt ist der Komponist, wie in früheren Werken, auch hier um Einfälle nie verlegen: — schlagkräftig, aber stets geschmackvoll werden sie instrumentiert, und die aparte Rhythmik tut ein übriges.

Auch dem Szenischen, dem hier eine bedeutsame, wenn nicht übergroße Rolle zukommt, ließ die Ettaler Aufführung (übrigens die erste auf deutschem Boden) alle nur erdenkliche Sorgfalt angedeihen. Orchester und Chor, die jungen Solisten nicht zu vergessen, musizierten unter der Leitung von Dr. Wolfgang Roscher ebenso exakt wie beschwingt und mit so jugendfrischem Elan, daß auch der anwesende Komponist seine Freude daran hatte. Auf jeden Fall hat er mit diesem szenischen Oratorium Neuland für die Schulbühne betreten, das sich als äußerst fruchtbar erweisen dürfte.

*Jürgen Völckers*

### Academia Pro Arte

Im Frühling kann die vor Jahresfrist gegründete *Academia Pro Arte* in Heidelberg auf ihr einjähriges Bestehen zurückblicken. Sie hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu den Bestrebungen der internationalen PRO-ARTE-Bewegung (Gewinnung und Gestaltung einer übernational-universellen Kunsterziehung) auch ihrerseits beizutragen. Somit dient sie der Pflege der Kunst, hinsichtlich einer modernen Pädagogik wie einer, höchsten Ansprüchen genügenden praktischen Ausbildung; daher steht sie in reger Verbindung mit zahlreichen ausländischen Schwesterinstituten in Europa und Amerika. Ihren Studierenden wird auf diese Weise Gelegenheit geboten, auf Einladung und im Austausch die eigenen Fähigkeiten im friedlichen Wettbewerb der Nationen untereinander zu erproben. Durch die Schaffung entsprechender Organisationen soll auch unbemittelten, aber unterstützungswürdigen Studierenden eine künstlerische Weiterbildung ermöglicht werden. In erster Linie denkt man hier also an die Schulung eines leistungsfähigen Nachwuchses für den Musiker- und Künstlerberuf. Aber auch kunstbegeisterten Liebhabern möchte man eine solide künstlerische Bildung vermitteln und damit „zur Schaffung einer breiten interessierten und begeisterten, aber auch urteilsfähigen Kunstgemeinde, der wertvollsten Stütze aller Kunstpflanze, beitragen“. Bemerkenswert: „Bei aller grundsätzlichen Aufgeschlossenheit für jede

fortschrittliche Weiterentwicklung der künstlerischen Ausdrucksprobleme bleibt die Academia Pro Arte traditions- und wurzelgebunden in ihren Arbeitsgrundsätzen. Eine einseitige Tendenz- und Stilbewertung wird als zweck- und zielgefährdend betrachtet.“ „Subjektive künstlerische Höchstleistung“ heißt das Lehrziel des Instituts, das es vor allem in einer Arbeitsgemeinschaft verwirklichen möchte. Die Lehrgebiete umfassen „gründliche und geschlossene Ausbildung“ in Tonkunst, darstellender und bildender Kunst; der Lehrstoff ist in sich reich gegliedert und farbig aufgeteilt. Abzuwarten bleibt nach alledem, wieweit es dem Institut gelingt, seinen mannigfachen Aufgaben gerecht zu werden und die selbstgesteckten Ziele zu erreichen.

—ö—

### Von der Folkwangschule

Der Kölner Geiger *Wolfgang Marschner* wird als Nachfolger von Professor Fritz Peter, der demnächst in den Ruhestand tritt, die Leitung einer Meisterklasse für Violinspiel an der Folkwangschule übernehmen. Marschner trat bereits als sechsjähriger Knabe auf; drei Jahre später folgten eigene Konzerte und bald auch die erste Tournee. Das bei seinem Vater begonnene Studium setzte der in Dresden geborene Künstler am Mozarteum in Salzburg und bei Erich Röhn in Hamburg fort. Nach dem zweiten Weltkrieg aus der Gefangenschaft heimgekehrt, wurde Marschner Konzertmeister in Hannover und im Symphonie-Orchester des Westdeutschen Rundfunks. Seit 1950 widmet er sich ausschließlich solistischer Tätigkeit und der Kammermusik. 1954 wurde er durch die Verleihung des Kranichsteiner Musikpreises ausgezeichnet, seit 1957 gehört er zur Jury des Kranichsteiner Musikwettbewerbs. Die Folkwangschule gewinnt in Marschner einen hervorragenden Geiger und einen angesehenen Pädagogen.

*Heinrich Schmidt*

### MISZELLEN

#### Auf Orgelfahrt

Nicht von ungefähr kam der Kantor und Organist *Günter Seggermann* aus Cuxhaven auf den Einfall, eine Orgelwanderkarte für das sogenannte „nasse Dreieck“ — der Marschenlandschaft zwischen Elbe und Weser — anzufertigen. Nur wenige Eingeweihte und Interessierte wissen, daß gerade in diesem norddeutschen Raum Barockorgeln aus dem 17. und 18. Jahrhundert



Halbtastemanual der Orgel in Cappel Foto: Rihé-Anthony

beheimatet sind, deren Bauweise und Klang sich bis auf die Gegenwart fast unverändert erhalten haben. Die abseitige Lage in dem Marschenland nahe der Nordseeküste bewahrte sie davor, restauriert oder von sogenannten Neuerern verbessert zu werden.

Der alte orgelgemäße Klang aber ist es gerade, der die Orgelfreunde aus aller Welt wie ein Magnet anzieht. Von überall her kommen sie — aus den skandinavischen Ländern, aus Holland, der Schweiz, Frankreich und selbst aus den USA, um hier an Ort und Stelle mit Mikrophon und Tonbandgerät klangliche und mit Zollstock und Millimeterpapier bauliche Studien zu treiben. Die Eigenart der Marsch aber ist, nicht nur von unzähligen Entwässerungsgräben durchzogen zu sein, sondern durch die schwere, rutschige Erde manchem Orgelfreund die Erreichung seines Zieles zu einem Fragezeichen werden zu lassen. Denn die Kirchen und Ortschaften, welche die wertvollen Orgeln besitzen, sind klein und liegen oft genug seitab vom Wege und den normalen Landstraßen.

Der so oft aufgetauchten Frage: „Wie komme ich hier bloß weiter?“ machte *Günter Seggermann* ein Ende, indem er sich mit Karte, Kom-

paß, Bleistift, Notizbuch und einem Ortsverzeichnis auf den Weg machte, um den besten, kürzesten und schönsten Weg zu den einzelnen Orgeln in einer Orgelwanderkarte zusammenzufassen. Er handelte damit ganz im Sinne der Orgelfreunde, deren Bestreben es ist, die Schönheit, äußerlich wie klanglich, ihrer Orgeln nicht wie ein Geheimnis zu hüten, sondern allen Interessierten zugänglich zu machen. Kein Geringerer als Albert Schweitzer rief 1925 die Orgel-Reformbewegung ins Leben, nachdem im 19. Jahrhundert die monströse Orchesterorgel mit ihrem Schlußpunkt, der Kinoorgel, das Ende ihrer Entwicklung erreicht hatte. Es war keine Rückentwicklung, die Albert Schweitzer im Elsaß und Christhard Mahrenholz in Norddeutschland als Reformen anstreben, sondern ein Wiederfinden zum orgelgemäßen Klang. Deshalb sind die Barock-Orgeln des nassen Dreiecks, wie in Süddeutschland, nicht nur Kostbarkeiten, sondern haben als „Nachschlagewerk“ praktische Bedeutung. Berühmte, längst verstorbene Orgelbauer, wie Arp Schnitger, Antonius Wilde, Gloger, Scheerer und Fritzsche wirken mit ihrer Kunst bis in die Gegenwart hinein.

Von jetzt an wird es selbst dem nicht deutschsprechenden Ausländer leichtfallen, sich zu den Orgeln zu finden: von Lüdingworth nach Altenbruch oder Dedesdorf, von Otterndorf nach Capel, Himmelpforten, Neuenfelde, Steinkirchen oder Stade. Diejenigen, die sich durch den mächtigen Klang der bereits Geschichte gewordenen Orgeln verbunden fühlen, werden die Instrumente zu schätzen wissen. Vielleicht auch jene, die von dem Vorhandensein orgelbaulicher Kostbarkeiten in ihrer eigenen Heimat noch gar nichts wußten.

#### Das Urteil der Konzertbesucher

Rolf Agop, der Generalmusikdirektor des Städtischen Orchesters Dortmund, hat eine aufschlußreiche Befragung seiner Konzertbesucher durchgeführt. Insgesamt waren von 2 000 Konzertbesuchern, die eine Fragekarte erhalten hatten, 351 Karten eingegangen. In der folgenden Aufstellung steht hinter dem Komponistennamen, mit einem Pluszeichen versehen, die Anzahl der Konzertbesucher, die den Namen unterstrichen, den Komponisten also bejaht haben; daneben, mit einem Minuszeichen versehen, die Anzahl derer, die durch ihre Durchstreichung zum Ausdruck gebracht haben, daß sie auf diese Komponisten verzichten können:

Bach	+ 259	— 10	Mendels-		
Bartók	+ 106	— 99	sohn	+ 188	— 21
Beethoven	+ 321	— 1	Mozart	+ 298	— 6
Berg	+ 39	— 180	Pfitzner	+ 102	— 70
Blacher	+ 37	— 149	Prokofieff	+ 146	— 59
Brahms	+ 282	— 7	Ravel	+ 160	— 44
Bruckner	+ 236	— 15	Reger	+ 146	— 43
Debussy	+ 253	— 32	Schostako-		
Dvořák	+ 238	— 10	witsch	+ 74	—
Gershwin	+ 63	— 130	Schönberg	+ 32	— 193
Haydn	+ 262	— 10	Schubert	+ 293	— 1
Händel	+ 231	— 12	Schumann	+ 267	— 5
Hindemith	+ 104	— 113	Sibelius	+ 123	— 45
Honegger	+ 64	— 143	Strauss	+ 194	— 32
Khatscha-			Strawinsky	+ 116	— 82
turian	+ 71	— 92	Tschai-		
Liszt	+ 204	— 31	kowsky	+ 279	— 1
Mahler	+ 73	— 91	Wagner	+ 181	— 65
			Weber	+ 208	— 21

Den Satz „Ich möchte nur klassische und romantische Musik hören“ haben 104 Konzertbesucher unterstrichen, 113 durchgestrichen. Den Satz „Mich interessiert vor allem zeitgenössische Musik“ haben 16 unterstrichen, 206 durchgestrichen. Den Satz „Ich liebe das Alte und möchte das Neue nicht missen“ haben 226 unterstrichen, 53 durchgestrichen oder abgeändert. Den Satz „Ich interessiere mich auch für weniger bekannte Werke unsrer Klassiker und Romantiker“ haben 217 unterstrichen, 28 durchgestrichen.

Auf zahllosen Karten waren noch Sonderwünsche zu finden: häufig der Wunsch nach Chopin und Vivaldi, mehrmals nach Smetana, Milhaud, Bruch, Saint-Saëns, sowie Britten, Gluck, Grieg, Webern, Berlioz, Kodály, Rimsky-Korssakow, Mozart-Zeitgenossen, Komponisten vor Bach, Komponisten der Mannheimer Schule, alte Musik, Barockmusik, daneben die Bitte um Einführungsvorträge.

\*

Die Befragung, die keinen absoluten Maßstab für die Bedeutung der Komponisten und ihrer Werke darstellt, vermittelt einen charakteristischen Einblick in die Bewertung von Musik aus der Perspektive der Hörer. Wie man auch die Plus- und Minuspunkte bei den Komponisten deuten mag, fest steht für diesen Kreis von Konzertbesuchern die unbedingte Wertschätzung und Bevorzugung der großen klassischen und romantischen deutschen Meister mit Beethoven an der Spitze, wobei auffällig weit vorn die slawischen Komponisten Tschai-kowsky und Dvořák, aber auch der Franzose Debussy, liegen. Erstaunlich, daß Liszt eine so verhältnismäßig hohe Punktzahl erringen konnte. Die Stufenleiter der Beliebtheit führt nach Beethoven und Mozart in eine breite Front vorwiegend romantischer Komponisten, fällt aber dann



rasch und steil zu zeitgenössischer Musik mit Honegger, Blacher, Berg und Schönberg ab, während Hindemith und Bartók immerhin noch etwa ein Drittel der Stimmen auf sich vereinigen können. Typisch die Ablehnung von ausschließlich zeitgenössischer Musik, wichtig die Bereitschaft und der Wille, alte und neue Musik zu hören. Die Sonderwünsche setzen der Befragung einige sehr charakteristische Lichter auf. Für Programmgestaltung dürften derartige Tests eine gewiß nicht zu unterschätzende Bedeutung haben. Ob andere Städte ähnlich reagieren? —d.

## DAS NEUE BUCH

### Spanische-portugiesische und ibero-amerikanische Musik

Einen gut illustrierten Band von 290 Seiten stellt die *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika* von José Subirá und Antoine E. Cherbuliez (Pan-Verlag, Zürich-Stuttgart) dar. Zwei Drittel des Umfangs sind der spanisch-portugiesischen Musik und das letzte Drittel der Musikentwicklung im ungeheuren Raum Lateinamerikas gewidmet. Für Spanien ist der hervorragende katalanische Musikhistoriker José Subirá verantwortlich, dessen umfassendes Spezialwerk stark zusammengedrängt wurde. Für Portugal und Lateinamerika zeichnet Antoine Cherbuliez, der bedeutende Schweizer Musikforscher, verantwortlich, der dieses Gebiet mehrfach bereist hat. Er verzichtet von vornherein darauf, eine Wertung des modernen Musikschaffens dieser Länder zu geben, und schließt die Jahrhunderte umfassende, geschichtliche Darstellung mit dem Jahr 1940 ab, so daß die letzte, so ungemein fruchtbare Epoche der mittel- und südamerikanischen Länder nur angedeutet wird. Das ist angesichts der enormen Stoffmasse, die in dem kenntnisreichen und staunenswert vielseitigen Werk vereint wurde, erklärlich; aber jene freiwillige Beschränkung schaltet die gewaltige Dynamik der Gegenwart aus und bringt den Leser um das schon jetzt deutlich vorliegende Ergebnis der auf europäischen und autochthonen Anregungen fußenden Gegenwartsentwicklung. Die auf den letzten Musikfesten in Caracas einwandfrei festgestellte, aber seit langem bekannte Überlegenheit Argentiniens tritt infolge zu knapper Darstellung nicht plastisch genug hervor. Auch das charakteristische Element der Musikentwicklung Brasiliens, das in der geradezu mythisch universellen, im Schöpfer-

schen ebenso genialen wie oft nur routinierten Persönlichkeit von H. Villalobos zum Ausdruck kommt, wird nicht überzeugend klargestellt. Für Mexiko hätte Carlos Chavez mehr Raum verdient. Diese vom lateinamerikanischen Standpunkt aus gesehenen Verhältnis- und Wertsetzungen sind von Europa aus schwer zu erfassen und verschieben sich, von der Schweiz her gesehen, so wie sie Cherbuliez darstellt. Daß sowohl das Kapitel über die bisher kaum dargestellte Geschichte der portugiesischen Musik wie der Abschnitt über die lateinamerikanische Musik die ungeheure Stofffülle klug schichtet und scharf profiliert, ist eines der charakteristischen Merkmale des Buches. Irrtümer, wie der, die Titelgestalt von Felipe Boeros argentinischer Oper „Matrero“ als „Schlaumeier“ zu erklären (der „Matrero ist ein vagabundierender Gaucho, eine gespenstische Gestalt des Camps, ein ins Erdhafte übertragener „Fliegender Holländer“), wiegen gegenüber so intensiver Stoffdurchdringung wenig. Cherbuliez will nicht werten, sondern registrieren und faßt sein Buch als Einleitung zu späteren Werkanalysen auf.

Hervorragend ist der geschichtliche Abriss Subirá's über die Musikgeschichte Spaniens, in dem allerdings die großen Leistungen der neueren Zeit (Falla, Granados, Turina) in ähnlich verkürzter Perspektive erscheinen. Alles in allem: eine staunenswerte Konzentration von Stoff und Wissen um Stoff, die den Blick in die sehr alte, in Europa kaum bekannte Welt iberischer und indianisch-amerikanischer Tonkunst eröffnet und sie zum erstenmal in deutscher Sprache in ihrer betörenden Versträngung und ihrem schimmernden Reichtum erschließt. Johannes Franze

### Carl Philipp Emanuel Bachs Lieder

C. Ph. E. Bachs Bedeutung als Komponist gründete sich bisher hauptsächlich auf seine zahlreichen Klavierwerke. Daß er auch im Lied z. T. Wesentliches zu sagen hat, führt uns Gudrun Busch in der umfangreichen und methodisch sauberen Studie vor Augen: *C. Ph. E. Bach und seine Lieder; Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. XII, hrsg. von K. G. Fellerer (Verlag Bosse, Regensburg). Die Verfasserin untersucht dabei sämtliche 293 Lieder (81 weltliche und 184 geistliche Klavierlieder, 28 Kirchenlieder) nach verschiedenen Gesichtspunkten. Im ersten Teil kombiniert sie die Quellen mit dem biographischen Material, um

Bachs Leben mit deutlichen Strichen in die Lied- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts zu stellen, zitiert dabei nicht nur die Äußerungen des Komponisten, sondern auch zahlreiche Briefstellen der Textdichter. Zwar gelingt es der Verfasserin, in vieler Hinsicht die bisherigen Werkverzeichnisse von A. Wotquenne (1905) und E. F. Schmid in MGG zu ergänzen, doch hätte eine konzentriertere Darstellung diesen Abschnitt übersichtlicher gemacht. Der zweite Teil beschäftigt sich mit melodischen, satztechnischen und formalen Liedanalysen und untersucht den Ausdrucksgehalt. Im dritten Teil schließlich bemüht sich die Verfasserin um eine kritische Zusammenschau. Von den 105 Kompositionen der Berliner Zeit (1741–67) bilden nur die Vertonungen von Gellerts geistlichen Liedern (1758) mit ihrer sinnbetonten Deklamation, der Ausschöpfung des Textes, dem meisterlichen Klaviersatz und den Vor- und Nachspielen einen Höhepunkt. In der anschließenden Hamburger Zeit bis 1779 führt erst die Verbindung mit den Dichtern des Hainbundes zu neuen bedeutenden Leistungen. Diese Lieder sind entweder schlicht volkstümlich im Anschluß an die zweite Berliner Liederschule oder empfindsam übersteigert gestaltet. Die letzten Schaffensjahre sind für das Lied kaum von Bedeutung. In dieser Zeit der Abklärung beschränkt Bach die Mittel und begnügt sich überwiegend mit sehr einfach gehaltenen Kompositionen. Die Ergebnisse der Verfasserin gipfeln in der Feststellung, daß die Entwicklung des deutschen Liedes C. P. H. E. Bach entscheidende Impulse verdankt. Die Verfasserin hätte den Gegenstand ihrer Untersuchungen in noch größere musikgeschichtliche Zusammenhänge stellen können, wenn ihr die jüngeren Veröffentlichungen Heinrich Besslers, besonders „Bach als Wegbereiter“ in AfMw XII, bekannt gewesen wären. Gerade hier sind hinsichtlich der Wechselwirkung von Klavier- und Liedstil im 18. Jahrhundert Gesichtspunkte angedeutet worden, die viele Anregungen zu weiteren speziellen Untersuchungen geben. Der ausführliche Anhang des Buches mit einem gewissenhaften chronologischen Verzeichnis sämtlicher Lieder Bachs und nahezu 100 Notenbeispielen runden die Arbeit ab.

Lothar Hoffmann-Erbrecht

#### Spohr-Briefwechsel

Das Bändchen *Louis Spohr, Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, herausgegeben von Folker Göthel (Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel,

1957) bietet mit 27 Briefen, deren Autographen im Krieg vernichtet wurden, fast den kompletten Schriftwechsel der Ehegatten. Ihre nur fünfmalige vorübergehende Trennung veranlaßte die Gliederung in ebenso viele Abteilungen, denen der Herausgeber jeweils einen Situationsbericht sowie dem Ganzen ein Vorwort voranstellt. Die Briefe gewähren gegenüber der Selbstbiographie Spohrs einen tieferen Einblick in die menschlich-persönliche Sphäre, der uns namentlich die bisher kaum gewürdigte Persönlichkeit Dorettes näherbringt. Darüber hinaus wecken zahlreiche Einzelheiten so über die Kasseler Hofkapelle, die Aufmerksamkeit des Historikers, für den der Brief vom 12. Februar 1822 besonders interessant sein dürfte, der Spohrs spätere Behauptung von der willkürlichen Kürzung seines Pensionsgehaltes durch den Kurfürsten widerlegt. Zahlreiche Anmerkungen sowie Bilder von Dorette und Louis Spohr ergänzen die mit Sachkenntnis und Liebe zum Detail besorgte Ausgabe. Horst Heussner

#### Musiker-Dokumente

Unter dem Titel „Nachklang“ veröffentlicht Willi Reich eine Anzahl kleinerer Schriften, Fotos und Dokumente von Arthur Honegger (Verlag der Arche, Zürich). Das geschmackvolle Bändchen enthält eine kleine Selbstbiographie, einen sehr lesenswerten Beitrag über den Musiker in der Gesellschaft von heute, ein knappes aber kluges Bekenntnis zu Mozart, Bemerkungen über Ravel und Strawinsky, vor allem aber auch lebendige Erinnerungen an Othmar Schoeck, schließlich sarkastische Bemerkungen zum Thema „Musikkritiker“. Man freut sich überall an der Schärfe des Urteils, an dem kräftigen Wuchs einer persönlichen Meinung, an der Klarheit, mit der oft die geistige Musiksituation der Zeit gesehert wird. Eine Reihe von Bildern verleiht der Schrift dokumentarischen Wert.

Willi Reich legt noch ein weiteres Bändchen vor *Johann Sebastian Bach, Leben und Schaffen* (Manesse-Verlag, Zürich). Auch hier hält er sich frei von einer persönlichen Wertung; er gibt vielmehr eigene Aussagen Bachs, Berichte der Zeitgenossen und Bekenntnisse der Späteren. So entstand ein kleines Quellenlesebuch, das in seiner Auswahl ein klares Bild von der Persönlichkeit Bachs erkennen läßt. Die Urkunden wurden sprachlich geglättet, so daß ihr Verständnis nicht durch altertümliche Formen erschwert ist. Um so plastischer treten dadurch Charakteristika

zutage, die sonst vielfach übersehen werden. Besonders wertvoll erscheint uns das Bekenntnis zu Bach, weil es eine quellenmäßige Würdigung des Thomaskantors darstellt, die sonst kaum in dieser Gedrängtheit anderswo zu finden ist.

Günter Hauswald

### Hohe Schule der Polyphonie

Nach Ernst Peppings meisterlicher und praktischer Unterweisung in der Technik des Cantus-firmus-Satzes gibt der Autor mit einem weiteren Band „Der polyphone Satz II“ (Sammlung Göschen) eine Einführung in die Technik des mehrfachen Kontrapunkts. Es handelt sich hierbei um die „Hohe Schule“ der Polyphonie. Die Darstellung verzichtet bewußt auf Beispiele aus der Musikliteratur. Indem Pepping die Spielregeln konsequent in kirchentonartlicher Ordnung durchführt, erhalten alle Beispiele einen aktuellen Wert für einen modernen Unterricht. Knapp und vorbildlich in der Formulierung wird der Weg von allen erdenklichen Formen des mehrfachen Kontrapunkts bis zur Welt der Kanonkünste geführt. Spiegelung und Krebsgang, Doppelkanons und alle raffinierten Kniffe werden erklärt und vorgeführt; etwa: Kanon der Unterquart und Kanon der Umkehrung; zweimalige Umkehrung; Unterstimme Krebs, Mittelstimme Unterquint; Mittelstimme Unterquart, Unterstimme Vergrößerung der Umkehrung; Krebsvergrößerung in zwei Stimmen; schließlich ein „Kyrle“ als achttimmiger doppelchöriger Kanon der Umkehrung! Daß die Beispiele musikalisch-lebendig wirken und der Text flüssig und ansprechend ist, bildet einen besonderen Vorzug dieser wertvollen pädagogischen Arbeit.

Siegfried Borris

### Musikalische Zeitfragen

Unter dem Leitgedanken „Musikalische Zeitfragen“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel) gibt Walter Wiora im Auftrage der Deutschen Sektion des Internationalen Musikrates eine Schriftenreihe heraus, die wertvolle Beiträge zur Erkenntnis der zeitgenössischen Musikstruktur enthält. Der erste Band kennzeichnete die „Neue Zusammenarbeit im deutschen Musikleben“, enthielt Vorträge und Entschließungen der Bonner Tagung und berichtete insbesondere über Fragen der musischen Erziehung, über die Grundlagen des heutigen Orchestermusizierens, über Musik und Technik und gab einen Überblick über die Or-

ganisation des Musikrates und der Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege. Der soeben erschienene zweite Band steht unter dem Gedanken „Musik im Wandel von Freizeit und Bildung“. Als grundlegend ist hierbei der Beitrag von Walter Wiora über musische und musikalische Bildung anzusprechen. Felix Oberborbeck behandelt Typen und Grenzen des Musikverständnisses. Vorschläge zur Heranbildung des Publikums im Konzertleben macht Robert Wagner. Wichtig die Ausführungen von Jörn Thiel über musikalische Erwachsenenbildung durch den Rundfunk, weil hier prinzipielle Fragen angeschnitten werden. Herbert Scherzmaier gibt eine fundierte Untersuchung über die Schallplatte im Dienste musikalischer Bildung. Das Problem der musikalischen Selbstbetätigung in der Großstadt wie auf dem Dorf behandeln Wilhelm Twittenhoff und Rudolf Holle, während der Herausgeber zum alten und neuen Sinn des Chorgesanges Stellung nimmt. Man darf sagen, daß in diesem Band nicht nur die brennendsten Fragen des Musiklebens angeschnitten werden, sondern es werden zugleich Möglichkeiten zu ihrer Beantwortung aufgezeigt. So dient die Schriftenreihe nicht nur der Orientierung, sondern vor allem ist das ernsthafte Bemühen spürbar, konstruktive Beiträge und Vorschläge zu einer neuen Musikkultur zu geben, wie sie aus den Forderungen unserer Zeit erwächst. E. R.

### Lieder der Lappen

Als Frucht eines langen Lebens unter den Lappen entstand dieses Buch über die Dichtung und den Gesang der Nomaden der Eismeerküste um das Nordkap von Erich Wustmann, „Klingende Wildnis“ (Erich Röth-Verlag, Kassel). Keine Reisebeschreibung der üblichen Art, sondern das Buch schildert in packender literarischer Darstellung das Leben dieser Fremdlinge auf dem Boden Europas, wie es ihre Lieder spiegeln. Die Juigamdichtung der Fjellfinnen ist noch ungebrochen naturnah und naiv und zugleich uralte und fremde. Das einfache Leben und das rauhe schlichte Sein dieser Menschen, ihr stolzes, freies Kämpfen mit der kargen Natur und den Mächten hinter ihr, das singen sie in ihren Liedern. Von den jodlerischen Melodien gibt es treffende Beispiele in einem Anhang von Kurt Reinhard, leider nur nicht auch von der eigenartigen Einflechtung der Textworte in die textlosen Jodlverse.

Fritz Bose



## MUSICA-NACHRICHT

*In memoriam*

*Ataulfo Martin de Argenta* ist im Alter von 45 Jahren in der Nähe von Madrid gestorben. Er galt als Spaniens berühmtester Dirigent und war Leiter des Nationalorchesters in Madrid.

*Friedrich Vieweg*, der Inhaber des bekannten Berliner Musikverlages Christian Friedrich Vieweg, starb am 1. Februar im Alter von 89 Jahren. *Gennaro Pasquariello*, ein italienischer Volks-sänger, starb im Alter von 86 Jahren in Neapel. Er trat auf zahlreichen Bühnen Europas auf.

*Geburtstage*

*Gustav Geierhaas* feiert am 26. März seinen 70. Geburtstag. Er studierte in München bei Klose und wurde hier Professor an der Akademie. *Werner Gneist*, Komponist und Musikerzieher, feiert am 10. März seinen 60. Geburtstag. Sein Wirken in der Jugendmusikbewegung hat stets starken Widerhall gefunden.

*Karl Hasse*, der aus der Leipziger Schule hervorgegangen ist, in München studierte und als Pädagoge wie als Komponist sich einen angesehenen Namen erwarb, kann am 20. März seinen 75. Geburtstag begehen.

*Hermann Schütt*, der in Hamburg eine vorbildliche Musikerziehung geleistet hat, wurde 70 Jahre alt.

*Ehrungen und Auszeichnungen*

*Karl Midiael Komma* erhielt im Anschluß an die Verleihung des Gerhard Maletz-Stipendiums vom Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie den Auftrag, eine Psalmenkantate zu schreiben, die am 9. September in der Kathedrale zu Reims uraufgeführt wird.

*Schwarzes Brett*

Prof. Dr. Wolfgang Baumgart von der Universität Erlangen wird mit Wirkung vom Sommersemester 1958 ab auf Vorschlag von Prof. Dr. Hans Knudsen, dem Gründer und bisherigen Direktor des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität Berlin, die Leitung des Instituts übernehmen.

Prof. Dr. Alphons Silbermann erhielt von der Universität Köln einen Lehrauftrag für das neue Fach Musiksoziologie. An der Staatlichen Hochschule für Musik hält er ein Seminar für Musik-kritik ab. Er wurde ferner zum Leiter des UNESCO-Instituts für Sozialwissenschaften in Köln berufen.

Prof. Philipp Mohler wurde zum Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt/Main ernannt.

Prof. Franz Xaver Lehner, bisher Lehrer für Komposition und Orgelspiel am Bayerischen Staatskonservatorium Würzburg, wurde als Professor an die Staatliche Hochschule für Musik in München berufen. Sein Nachfolger in Würzburg wurde Rochus Gebhardt.

*Preise und Wettbewerbe*

Der 14. Internationale Musikwettbewerb in Genf findet vom 20. September bis 4. Oktober statt. Teilnahmeberechtigt sind junge Künstler im Alter zwischen 15 und 30 Jahren. Der Wettbewerb wird ausgeschrieben für Gesang, Klavier, Cembalo, Violine, Flöte und Posaune. Im vergangenen Jahr nahmen 222 Kandidaten aus 34 Ländern teil.

Der 5. Internationale Vokalistinnen-Wettbewerb in 's Hertogenbosch (Niederlande) wird vom 6. bis 10. September durchgeführt. Der Wettbewerb ist offen für junge Sänger und Sängerinnen, die nach dem 31. Dezember 1924 geboren sind. Anmeldungen bis zum 1. August an das Sekretariat des Wettbewerbs.

Ein Internationaler Wettbewerb für die Interpretation von Streichquartetten findet im September in Lüttich statt. Es können sich Streichquartettvereinigungen jeder Nationalität beteiligen. Anmeldungen richtet man an das Sekretariat des Wettbewerbs, 41 Avenue Victor Hugo, Liège, bis zum 31. Juli.

Ein Internationaler Wettbewerb zur Erlangung des besten Bergliedes, das sich auf die gesunde folkloristische Tradition der Bergwelt in Wort und Weise bezieht, wird in Italien veranstaltet. Die preisgekrönten Lieder werden im Rahmen von festlichen Konzerten in Varese uraufgeführt. Nähere Bedingungen durch den Drei-Ringe-Verlag, Freiburg i. Br., Herrenstraße 49.

Der 6. Internationale Chorwettbewerb in Arezzo findet vom 28. bis 31. August statt. Er wird in drei Gruppen durchgeführt. Anmeldungen sind bis zum 30. April einzureichen.

Der Musikpreis der Philharmonischen Gesellschaft in Bremen wurde Rolf Liebermann zugesprochen. Die Auszeichnung soll ihm im Mai überreicht werden. Liebermann ist in Zürich tätig und seit einem Jahr Leiter der Musikabteilung des Norddeutschen Rundfunks. Der Bremer Musikpreis ist um 2000,— DM erhöht worden und beträgt diesmal 5000,— DM. Vor zwei Jahren war Carl Orff der Preisträger.

In das Preisrichterkollegium des Internationalen Musikwettbewerbs in Brüssel wurde auf Wunsch der Königin Elisabeth von Belgien Karl Amadeus Hartmann berufen.

### Verbände und Vereine

Eine Internationale Gesellschaft für Jüdische Musik wurde anlässlich des 1. Internationalen Kongresses für Jüdische Musik in Paris gegründet. Zum Ehrenpräsidenten wurde Prof. Curt Sachs gewählt. Arbeitszentren sind in Paris, Jerusalem und New York vorgesehen. Wissenschaftliche Veröffentlichungen und die Herausgabe eines Denkmäler-Corpus gehören zum Programm der Gesellschaft.

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet den „Tag des Liedes“ in diesem Jahr am 1. Juni. In Zukunft sollen dabei auch die Arbeitsgemeinschaft der deutschen Chorverbände und nach Möglichkeit auch die Schulen beteiligt werden. Der „Tag des Liedes“ soll mithelfen, dem deutschen Volkslied wieder Raum in der Öffentlichkeit zu geben.

Ein Südwestafrikanischer Sängerbund wurde kürzlich in Windhoek gegründet, dem die dort bestehenden deutschen Chöre beigetreten sind.

### Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik, Köln, veranstaltete ein Hochschulkonzert mit Kompositionen von Edgar Seipenbusch, Karl-Heinz Höne, Heinz-Albert Heindrichs, die sämtlich der Klasse von Prof. Petzold angehören. Ein Studio-Konzert in Verbindung mit der Gesellschaft für Neue Musik führten Jeanne Héricard und Hans Alexander Kaul durch.

Die Staatliche Hochschule für Musik, Freiburg i. Br., brachte ein Orchesterkonzert klassischer Meister mit dem Institutsorchester unter Herbert Froitzheim. Mechthild Hatz spielte klassische und moderne Meister. Franzpeter Goebels referierte über „Klaviermusik an der Grenze“.

Die Akademie für Musik und Theater, Hannover, erhielt den Rang einer Hochschule. Sie trägt nunmehr den Namen „Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater“.

Die Nordwestdeutsche Musikakademie, Detmold, nimmt ab 1. April die Ausbildung für Musikerzieher an Realschulen zusammen mit der für Musikerzieher an höheren Schulen wieder in den Studienplan auf. Das bisher selbständige Institut für Schul- und Volksmusik, das bis jetzt Musikerzieher für Realschulen in Detmold ausgebildet hat, wird aufgelöst, da seine Aufgaben von der Schulmusikabteilung der Nordwestdeutschen Musikakademie übernommen werden.

Bei der Staatlichen Fachschule für Geigenbau, Mittenwald, wurde Konrad Leonhardt als Direktor eingeführt. Sein Vorgänger, Leo Aschauer, hat sich um den Wiederaufbau und die Entwicklung der Geigenbauschule in der Nachkriegszeit besonders verdient gemacht.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Halle/Wittenberg bereitet die Uraufführung einer Schöpfung „Die Horatier und die Kuratier“ von Bertolt Brecht mit der Musik von Kurt Schwaen vor.

Die Musikakademie der Stadt Kassel brachte Karl Gerstbergers „Konzert für Streichorchester“ zur Aufführung.

### Musikfeste und Tagungen

Tage zeitgenössischer Musik 1958 veranstaltet der Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart, unter der künstlerischen Gesamtleitung von Hans Müller-Kray in diesem Jahr vom 21. bis 23. März in der Villa Berg. Auf dem Programm stehen Uraufführungen der Komponisten Helmut Degen, Hans Ulrich Engelmann, Wolfgang Fortner, Paul Gross, Erhard Karkoschka und Hans Otte, sowie eine Erstaufführung von Olivier Messiaen.

Beim Opernfestival in Aix-en-Provence, das vom 10. bis 31. Juli dauert, wird Georg Solti Mozarts „Zauberflöte“, Hans Rosbaud den „Don Giovanni“ und der Italiener Carlo Maria Giulini den „Barbier von Sevilla“ von Rossini dirigieren.

Die Internationalen Maifestspiele in Wiesbaden, die vom 17. Mai bis zum 8. Juni vom Hessischen Staatstheater veranstaltet werden, sehen Gastspiele italienischer, jugoslawischer, amerikanischer und deutscher Bühnen vor. Den Auftakt gibt Gustaf Gründgens mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg, das Osbornes Stück „Der Entertainer“ zeigt. Nach einem Festkonzert unter Leitung von Eugen Jochum folgen Ballettabende des American Ballet Theatre New York. Die Staatsoper Belgrad steuert Borodins „Fürst Igor“, ein Ballett und „Katja Kabanowa“ von Janáček bei. Die argentinische Kammeroper Buenos Aires bringt an zwei Abenden Werke von Cimarosa, Telemann, Händel und Pergolesi. Den Abschluß bilden fünf Aufführungen der Staatsoper Rom. Die Italiener, die „Tosca“, „Turandot“ oder „Manon Lescaut“ aufführen, kommen mit ihrem gesamten Orchester unter Leitung von Franco Capuana und ihrem gesamten Chor. Das Staatstheater Wiesbaden bringt „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Götz.

Ein Bartók-Fest findet vom 18. Mai bis 3. Juni in Basel statt. Eine große Anzahl von Werken, die für die verschiedenen Schaffensperioden dieses Komponisten repräsentativ sind, wird in drei Orchesterkonzerten, zwei Kammermusikveranstaltungen und einem Theaterabend aufgeführt. Besonderes Interesse beansprucht die Uraufführung des ersten Violinkonzertes. Internationale Solisten, bedeutende Dirigenten geben dem Fest eine besondere Note. Die Festansprache hält Sandor Veress.

Die 7. Internationale Orgelwoche Nürnberg findet vom 31. Mai bis 8. Juni statt.

Die 13. Nymphenburger Sommerfestspiele vom 5. bis 26. Juli bringen als Festaufführungen zur 800-Jahrfeier der Stadt München Monteverdis „Il ritorno d'Ulisse“. Es konzertieren neben zahlreichen bedeutenden Solisten das Münchner und Stuttgarter Kammerorchester.

Auf dem Chorfest Bremen 1958, veranstaltet vom Sängerbund Nordwestdeutschland, gelangen drei Chöre von Günter Bialas zur Aufführung. Außerdem kommen geistliche und weltliche Weisen im Satz für Männerchor von Ernst Pepping zur Uraufführung. Paul Hindemith dirigiert seine Kantate „Gesang an die Hoffnung“.

Dänische Musik- und Ballett-Festspiele finden vom 17. bis 31. Mai in Kopenhagen statt. Als Gäste wurden Ferenc Fricsay und Yehudin Menuhin gewonnen. Als Höhepunkt der Veranstaltung ist ein Kammerkonzert im Schloß Kronborg in Helsingör zu bezeichnen. In der Kirche von Helsingör, wo Buxtehude das Amt eines Kantors inne hatte, findet ein Buxtehude-Konzert statt. Das dänische Ballett wird im Gesamtprogramm mehrere Uraufführungen bringen.

Das 15. Kleine Musikfest in Lüdenscheid wird vom 9. bis 11. Mai veranstaltet.

Weidener Musiktage finden vom 23. bis 25. März statt. Dabei wird insbesondere das Schaffen Max Regers in seiner oberpfälzischen Heimatstadt herausgestellt. Dazu tritt das Werk eines zeitgenössischen Komponisten, der Reger wesensverwand ist. In diesem Jahre wird es der Reger-Schüler Hermann Unger sein. Verpflichtet wurden das Fränkische Landesorchester Nürnberg und das Dresdener Streichquartett.

Der Augsburger Mozart-Sommer 1958 umfaßt sechs Serenaden im Fronhof vor der ehemaligen Bischöflichen Residenz in der Zeit vom 21. Juni bis 23. August. Für die Konzerte wurden Kammermusikvereinigungen von internationalem Rang aus München, Mailand, Stuttgart, Salzburg und Lausanne gewonnen. Die Serenade der Camarata academica Salzburg überträgt der Bayerische Rundfunk.

Die Heilbronner Kirchenmusiktage unter Leitung von Fritz Werner bringen am 9. März Bachs h-moll-Messe, am 19. März eine Orgelfeierstunde, am 30. März eine Stunde der Kirchenmusik und werden am 4. April mit Bachs Matthäuspasion beschlossen. Ausführende sind der Heinrich Schütz-Chor Heilbronn, ferner führende Orchester und Solisten.

Oberammergauer Lehrgänge für Privatmusikerzieher veranstaltet unter Leitung von Wolfgang Jacobi der Landesverband Bayerischer Tonkünstler von 8.—12. April. Dozenten sind: Franzpeter Goebels, Hermann Handerer, Theodor Pfänder,

Hans Sachsse, Hans-Jakob Seydel, Josef Schloder und Erich Valentin. Vorträge halten Hermann Keller, Hermann Pfrogner, Helmut Schmidt-Garre und Wilhelm Zentner.

Der 7. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft findet vom 23. bis 28. Juni in Köln statt. In Verbindung damit ist vom 24. bis 27. Juni eine Musikausstellung vorgesehen, die Noten, Bücher, Schallplatten und Instrumente umfaßt.

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt führt vom 26. Mai bis 2. Juni eine Hauptarbeitstagung durch, auf der Alphons Silbermann, Erich Doflein und Joachim Bodamer sprechen werden. Carl Seemann wurde für einen Klavierkurs verpflichtet. Martin Stephani wird das Thema „Der Chorleiter als Orchesterdirigent“ behandeln.

Der 8. Musikalienhändler-Lehrgang auf Burg Steineck, veranstaltet vom Deutschen Musikalien-Wirtschaftsverband in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Musikverleger-Verband, zur Ausbildung eines fachkundigen Nachwuchses findet vom 5. bis 23. März statt. Musikwissenschaftler und Fachleute der Praxis halten Referate und Seminarübungen mit den Teilnehmern ab.

Eine Arbeitstagung der Orgeldenkmalpfleger findet vom 23. bis 27. April in Weilheim/Teck statt.

Ein deutsches Chorfest fand in Detroit (USA) statt und war von mehr als 2000 Hörern besucht. Die Veranstaltung bildet das Sängerfest des Michigan-Sängerbezirks. Für 1958 ist noch ein Sängerfest in New Orleans geplant.

### Von den Bühnen

Das Theater der Nationen in Paris beginnt am 26. März mit seiner zweiten Saison. Bis zum 20. Juli werden in diesem Jahr 18 Theater aus 15 Ländern mit 107 Aufführungen und 36 Werken zu Wort kommen. Der Schwerpunkt liegt auf Opern- und Ballettabenden, die weitgehend von deutschen Bühnen bestritten werden.

Die Königliche Oper Stockholm hat für Juni 1959 die neue Oper „Aniara“ von Karl Birger-Blomdahl zur Uraufführung angenommen. Der Stoff behandelt eine interplanetarische Reise.

Im Sattlers Wells Theatre in London wurde Franz Léhars „Lustige Witwe“ seit 1907 zum ersten Male wieder von einem britischen Opernensemble aufgeführt. Man beobachtete einen starken Erfolg.

An der Berliner Staatsoper dirigierte Werner Egk seine komische Oper „Der Revisor“. Nach der österreichischen Erstaufführung kommt das



Werk in England heraus. Für Herbst bereitet die Budapester Staatsoper die ungarische Erstaufführung vor. Im Februar 1959 ist eine Aufführung in Preßburg vorgesehen.

Die *Mailänder Scala* brachte in ihrer Stagione lirica folgende Werke: „*Mathis, der Maler*“ von Hindemith, „*Adriana Lecouvreur*“ von Cilea, „*Aschenbrödel*“ von Prokofieff. „*Maskenball*“ von Verdi, „*Graf Ory*“ von Rossini, „*Mignon*“ von Thomas, ferner Werke von Ravel und Puccini.

Die *Bühnen der Stadt Augsburg* bringen auf der Freilichtbühne am Roten Tor vom 20. Juli bis 31. August die Opern „*Aida*“ und „*Nabucco*“ von Verdi, für die prominente italienische Gäste gewonnen wurden, sowie Schauspiel- und Operetten-Aufführungen. Das Deutsche und Österreichische Fernsehen wird „*Aida*“ am 3. August übertragen.

Die *Berliner Staatsoper* brachte die slowakische Nationaloper „*Krutnava*“ von Eugen Suchon heraus. Für März wird eine Neuinszenierung von Verdis „*Macht des Schicksals*“ vorbereitet.

Im *Teatro Fenice* in Venedig fand am 13. Februar zur 75. Wiederkehr des Todestages von Richard Wagner eine Gedenkaufführung von „*Tristan und Isolde*“ mit dem Ensemble der Bayreuther Festspiele statt. Regie führte Wolfgang Wagner; es dirigierte Wolfgang Sawallisch.

In *Monte Carlo* wurde das Ballett „*Das verpaßte Rendezvous*“ von Françoise Sagan uraufgeführt. Die Musik stammt von Michel Magne. Bei der anschließenden Pariser Premiere wurde das Werk vielfach negativ beurteilt.

Alberto Erede wurde mit Beginn der neuen Spielzeit als Generalmusikdirektor an die Deutsche Oper am Rhein verpflichtet.

Sektionsrat Dr. Karl Härtel wurde zum Leiter der Bundestheater-Verwaltung der österreichischen Staatstheater ernannt. Dazu gehören das Burgtheater, das Akademietheater, die Staatsoper und die Volksoper in Wien.

Dr. Herbert Decker, bisher Intendant an den Städtischen Bühnen in Bielefeld, wurde zum Intendanten der Vereinigten Bühnen Krefeld-Mönchengladbach gewählt.

Dr. Erich Schumacher, bisher Generalintendant der Vereinigten Bühnen Krefeld-Mönchengladbach wurde als Nachfolger von Dr. Karl Bauer von der Stadt Essen zum Intendanten für die kommende Spielzeit bestellt.

Theo Stachels wurde zum Intendanten des Stadttheaters Konstanz gewählt.

Oberspielleiter Hans Hinrich vom Stadttheater Wuppertal wurde zum Generalintendanten an den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen ernannt.

Hinko Lekovsek, der Oberspielleiter der Staatsoper Ljubljana, wurde von der Berliner Staatsoper eingeladen, die für die Berliner Festtage vorgesehene Einstudierung von Mussorgskis „*Chowantschina*“ zu übernehmen. Die Leitung hat Lovro von Matacic.

Walter Felsenstein, der Intendant der Berliner Komischen Oper, und Rudolf Heinrich, der Ausstattungsleiter dieser Bühne, bereiteten für die Mailänder Scala die Inszenierung von Janáček's Oper „*Das schlaue Füchslein*“ vor.

Wolfgang Hohensee arbeitet zusammen mit Albert Burkat an einem neuen Ballett nach dem Märchen „*König Drosselbart*“.

Die Eignungs-, Zwischen- und Abschlußprüfungen für den Bühnennachwuchs der Kunstgattungen Oper, Schauspiel und Tanz finden im März und April in Hamburg statt.

Das neue *Stadttheater Gelsenkirchen*, das mit einem Kostenaufwand von rund 15 Millionen DM errichtet wird, soll im Herbst 1959 eingeweiht werden.

Das *Leipziger Opernhaus* soll 1959 im Rohbau fertiggestellt und 1960 eröffnet werden.

### Vom Rundfunk

Der *Norddeutsche Rundfunk Hamburg* brachte in einem Sinfoniekonzert Werke von Bach, Berg und Beethoven mit Christian Ferras als Solisten unter Hans Schmidt-Isserstedt. Dieser dirigierte auch Bartóks Konzert für Orchester in der Sendereihe „*Das Meisterwerk*“. Werke von Harald Genzmer, Hermann Reutter und Walter Abendroth dirigierte Albert Bittner in der Reihe „*Zeitgenössische deutsche Komponisten*“. Es erklang ferner die Konzertfassung der Suite „*Geschichte des Soldaten*“ von Igor Strawinsky. Drei markante Werke zeitgenössischer Musik von Fricker, Fortner und Hartmann seien ferner hervorgehoben.

*Radio Bremen* setzte die oldenburgisch-ostfriesische Orgelchronik fort, gedachte des Komponisten Richard Wetz und stellte Chöre aus Bremen vor. Im ersten Programm erklang Musik von Moritz Moskowski.

Der *Westdeutsche Rundfunk Köln* gedachte des 75. Todestages von Richard Wagner, vermittelte die Aufnahme von Wladimir Vogel's Chorwerk „*Wagadus Untergang*“ und bot Rossini's „*Barbier von Sevilla*“ in einer Aufnahme der Schallplattenindustrie in der Besetzung des Maggio Musicale Fiorentino.

Der *Hessische Rundfunk Frankfurt* brachte Debussys „Pelleas und Melisande“ unter Kurt Schröder. Friedrich Stichtenoth stellte die neue Orgel des Rundfunks vor, auf der Helmut Walcha altklassische Meisterwerke spielte. Ein Sinfoniekonzert brachte Werke von Stölzel und Bruckner. Als Ursendung erklang die Musik zu dem Ballett „Ondine“ von Hans Werner Henze.

Der *Süddeutsche Rundfunk Stuttgart* sendete Wagners „Rienzi“, interessante Musik aus England, Kammermusik von Hugo Herrmann, Hermann Reutter und Hans Günther Mommer, Hans Müller-Kray dirigierte Bartóks erstes Klavierkonzert mit Andor Foldes als Solisten.

Der *Südwestfunk Baden-Baden* vermittelte die Aufnahme der slowenischen Nationaloper mit dem musikalischen Märchen „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Prokofieff. Musik aus Frankreich war Rameau und Milhaud gewidmet. Eine Opernsendung brachte „Meister Pedros Puppenspiel“ von de Falla zusammen mit dem heiteren Intermezzo „Der Musikmeister“ von Cimarosa. Ernst Krenek sprach über die Kompositionstechnik Anton Weberns.

*Radio Svizzera Italiana, Lugano*, nimmt Willy Burkhardts „Magnificat“ für Sopran und Streichorchester auf.

Das *Neue Musikstudio* für das große Unterhaltungsorchester des Südwestfunks in Kaiserslautern wurde mit einem festlichen Programm eingeweiht, das vier Uraufführungen verzeichnete. Solisten waren Erika Köth, Anton Dermota und Willi Stech. Das Studio bietet 50 Musikern im Orchester und 300 Zuhörern Platz und ist nach den neuesten raumakustischen Erkenntnissen gestaltet worden. Der Bau hat 1,6 Mill. Mark gekostet.

Günter Raphaels Fünfte Sinfonie wurde unter Hubert Reichert vom Süddeutschen Rundfunk aufgenommen. Der Dirigent wird das Werk auch im Sender Beromünster leiten, ferner wird er Raphaels Dritte Sinfonie bei einer Aufnahme im Südwestfunk dirigieren.

Johann Nepomuk Davids Violinkonzert bringt Radio Stockholm. Den Solopart spielt der Sohn des Komponisten, Lukas David.

Erland von Koch, der schwedische Komponist, schrieb Orchestervariationen über eine Melodie aus Dalekarlien unter dem Titel „Oxberg-Variationen“. Radio Stockholm brachte das Werk unter Nicolai Malko zur Uraufführung.

Jürg Bauers „Sinfonia montana“ brachte der Südwestfunk unter Hubert Reichert.

Louis Spohrs Dritte Sinfonie brachte das Sinfonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks zur Aufführung.

Karl Marx' „Konzert für Flöte und Streichorchester“ wurde vom Südwestfunk mit dem Schwäbischen Symphonie-Orchester Reutlingen aufgenommen.

#### Aus dem Konzertsaal: Orchesterwerke

Von Egon Wellesz wurde die Fünfte Sinfonie für ein Konzert des Städtischen Orchesters Düsseldorf unter Eugen Szenkar zur Uraufführung angenommen.

Günter Raphael schrieb ein Concertino für Flöte und kleines Orchester. Die Uraufführung erfolgte in Berlin unter Karel Ancerl mit Erwin Milzkott als Solisten. Die westdeutsche Erstaufführung brachte Baden-Baden unter Carl August Vogt.

Conrad Becks neue Sinfonie „Aeneas Silvius“ wurde von Hans Rosbaud zur Uraufführung in der Zürcher Tonhalle angenommen.

Johannes Paul Thilmans Concertino für Klavier (linke Hand) und Orchester wurde in Zittau unter Ernst Wilhelm Schmitt mit Siegfried Rapp dem das Werk gewidmet ist, uraufgeführt.

Glasunows Violinkonzert spielte Lukas David unter Karl Schubert in Schwerin. Der Leningrader Bassist Alexander Wedernikow sang Opernarien. Oskar Michalik brachte das Klarinettenkonzert von Victor Bruns. Ferner waren in den letzten Sinfoniekonzerten Werke von Hindemith, Wagner-Régeny und Schostakowitsch zu hören. Ein Sonderkonzert der Mecklenburgischen Staatskapelle dirigierte Helmut Thierfelder.

Louis Spohrs Konzert für Klarinette und Orchester kommt im Rahmen der Serenaden der Dresdener Philharmonie zur Aufführung.

Von Hellmut Groppe kam im dritten Sinfoniekonzert in Halberstadt eine „Barockmusik“ zur erfolgreichen Uraufführung.

Paul Ben-Haim's sinfonische Suite „Der liebliche Sänger Israels“, 1957 mit dem Staatspreis ausgezeichnet, wird im Frühjahr in Paris, Rom, Genf und Berlin (durch das Philharmonische Orchester) zur Aufführung kommen. Der Bayerische Rundfunk nahm das Werk unter Leitung von Georg Singer auf Band auf.

Ödön Partos, der israelische Komponist ungarischer Abkunft, erhielt von der amerikanischen Fromm Foundation den Auftrag, ein Violinkonzert für Yehudi Menuhin zu komponieren. Menuhin will das Werk im Herbst 1958 in Europa zur Aufführung bringen.

Günter Raphael arbeitet an der Partitur eines neuen Orchesterwerkes „Zoologica, Charakterstudien für großes Orchester“. Das Werk ist ei-

Kompositionsauftrag für das diesjährige Nieder-rheinische Musikfest. Es wird am 7. Juni in Duisburg seine Uraufführung erleben.

In Wuppertal kündigte die Vereinigung „*Neue Musik*“ für das erste Konzert Werke von Krenek, Schönberg, Klebe, Webern und Bartók an. Einführende Worte spricht Giselher Klebe.

In Stendal kam unter Leitung des Komponisten ein Violinkonzert von Wolfgang Strauß mit Herbert Voigt als Solisten zur Uraufführung.

In Eßlingen erinnerte Anton Nowakowski mit einer „*Intrada ostinata e Fuga* für Streichorchester“ an den im vorigen Jahr verstorbenen Komponisten Arno Knapp.

In Lüdenscheid kommt im November Glucks Oper „*Alkestis*“ erstmals konzertant nach der neuen Gesamtausgabe unter Konrad Ameln zur Aufführung.

Ein *Gedächtniskonzert* für Bert Brecht, dessen Geburtstag sich im Februar zum 60. Male jährte, veranstaltete das Städtische Berliner Sinfonieorchester unter Hermann Hildebrandt mit Werken von Fortner und Beethoven sowie von Paul Dessau, der sein Werk „*In memoriam*“ als Uraufführung selbst dirigierte.

#### Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Musik der Gotik und Renaissance musizierten die Menestrels in einem Casino-Konzert der Eisenwerke Gelsenkirchen.

Musik des 17. und 18. Jahrhunderts war ein Konzert des Kammerorchesters des Kreises Oldenburg unter Leitung von Hermann Wagner gewidmet.

Werke von Schebalin und Drexler musizierte das Kolhofer-Trio im Rahmen der Altenburger Musiktage. Otto Siegel sang Lieder von Fred Lohse. Eva Knut brachte Wiegenlieder von Hanns Eisler. Neben Bartóks Sonatine für Violine und Klavier spielte das Altenburger Streichquartett Kammermusik von Malige und Schostakowitsch. Gustel Heinrichsdorf-Auen sang Hindemiths Zyklus „*Die junge Magd*“.

Johann Nepomuk David hat ein Concertino für Violine und Orchester geschrieben, dessen Uraufführung Hans Stadlmair mit dem Münchner Kammerorchester übernehmen wird.

Willy Burkhardts Concertino für zwei Flöten, Cembalo und Streichorchester, bringt am 28. März Rotterdams Kammerorchester.

Günter Raphaels „Drei Stücke in Cis für Cello und Klavier“ wurden in Paris mit Annlies Schmidt unter Mitwirkung des Komponisten uraufgeführt.

Eine *Gedächtnisstunde* zur Wiederkehr des 10. Todestages von Ermanno Wolf-Ferrari veranstaltete der Verband Münchner Tonkünstler gemeinsam mit der Landeshauptstadt München. Mitwirkende waren Solisten, die dem Komponisten persönlich verbunden waren, so Felicie Hüni-Mihacsek, Mark Lothar, Dr. Anton Würz und das Erich Keller-Quartett. Die Gedenkrede hielt Dr. Wilhelm Zentner.

In Tokyo kam durch den Kammerchor und das Kammerorchester der Musashino-Musikakademie unter Paul Cadow evangelische Kirchenmusik von Schütz, Rosenmüller und Buxtehude zur japanischen Erstaufführung.

#### Orgel- und Chormusik

Der Hallische *Stadtsingechor*, einer der ältesten Knabenchöre in Deutschland, der auf ein 800jähriges Bestehen zurückblicken kann, ist in ein staatliches Ensemble umgewandelt worden. Er wurde als selbstständige Abteilung der Volksmusikschule Halle angegliedert.

Die *Chorvereinigung Arolsen* unter Dietrich Krüger gedachte der 250. Wiederkehr des Todestages von Dietrich Buxtehude durch die Aufführung seiner „*Missa brevis*“. Im gleichen Konzert wurden zwei doppelchörige Motetten von Johann Christoph Bach und Johann Michael Bach aufgeführt. Friedrich Schneider spielte Orgelwerke von Buxtehude und Bach. Dieses Konzert wurde in drei Kirchen des waldeckischen Landes dargeboten.

Händels „*Alexanderfest*“ wurde in Bochum durch den Singkreis Bochum und in Hamburg durch den Hamburger Lehergesangverein aufgeführt. Außerdem kommt das Werk in Berlin unter Karl Forster heraus.

Heinrich Sutermeisters „*Missa da Requiem*“ erlebte in Paris ihre französische Erstaufführung.

Johann Nepomuk Davids „*Requiem chorale*“ wird zum 35. Deutschen Bach-Fest in Stuttgart unter Heinz Mende erklingen.

Michael Tippetts Oratorium „*Ein Kind unserer Zeit*“ gelangt unter Martin Stephani im März in Wuppertal-Elberfeld zur Erstaufführung.

Fritz Büchtgers „*Verklärung*“, „*Auferstehung*“ und „*Himmelfahrt Christi*“ kamen in einem Sonderkonzert des Studios für Neue Musik in München zur Aufführung.

Von Karl Marx brachte Hans Grischkat die Rilke-Motette „*Werkleute sind wir*“ in Stuttgart.

Kurt Hessensbergs Kantate „*Vom Wesen und Vergehen*“ kam kürzlich in Gütersloh zur Aufführung.



Cesar Bresgens „Bauernhochzeit“ erklingt im April in Bad Wimpfen.

Hugo Distlers „Totentanz“ erklang in Mühlhausen durch den Bachchor unter Leitung von Heinz Sawade.

Michael Schneider führte in der Aula der Universität Freiburg i. Br. die Praetorius-Organ vor. Eine Einführung gab Prof. Dr. Gurliitt.

### Gastspiel- und Konzertreisen

Im Rahmen des *deutsch-polnischen Kulturaustausches* gaben Solisten der Staatsoper Warschau ein erfolgreiches Konzert in Berlin. Es dirigierte Mieczysla Mierzejewski; Gesangssolisten waren Alina Bolechowska, Bogdan Paprocki, Andrzej Hiolski und Edward Kossowski. Eine Gastspielreise durch die Bundesrepublik wird sich anschließen.

Die *Festival Strings Luzern* gastierten in München mit wertvoller Kammerorchestermusik. Der Abend war der Auftakt einer Deutschlandtournee, der sich eine Gastspielreise durch die skandinavischen Länder anschließen wird.

Die *Compagnia d'Opera italiana di Milano* begann mit Puccinis „Tosca“ eine Deutschlandreise unter der Florentiner Dirigentin Carmen Compori in Holzminden.

Der Bielefelder *Jugendkammerchor* wurde zu einer Gastspielreise nach Malmö eingeladen. Der Chor, dem 50 Jugendliche angehören, wird von Friedrich Feldmann geleitet.

Die *Kantorei der Kirchenmusikschule Görlitz* unter Horst Schneider unternahm eine zweite Konzertreise nach Hessen. Zur Aufführung kamen Werke von Buxtehude, David und Distler. Als Orgelsolisten wirkten Wolfgang Starke und Klaus-Jürgen Sachs mit.

Paula Houtsma, die holländische Pianistin, gastierte in Mühlhausen.

Heinz Röttger brachte in Posen mit dem dortigen Philharmonischen Orchester sein Violinkonzert mit Willibald Roth als Solisten zur Aufführung.

Werner Schöniger dirigierte zwei Philharmonische Konzerte in Stettin mit Hans Blattmann als Solisten. Im Wege des Austausches leitete Marian Lewandowski ein Sonderkonzert des Staatlichen Sinfonieorchesters Schwerin.

Heinz Freudenthal, der Chefdirigent des Israeli-schen Rundfunkorchesters, dirigierte erstmals auf seiner Europatournee in Hamburg das Hamburger Kammerorchester.

Erich Kloss, der Dirigent des Fränkischen Landesorchesters, Nürnberg, leitete ein erfolgreiches Konzert des Staatlichen Kulturorchesters in Reichenbach i. V.

Annerose Schmidt gastierte kürzlich in Armenien, Georgien und Leningrad. Weitere Konzerte führen sie nach Warschau, in die Bundesrepublik, nach Österreich und in die Schweiz. In Leipzig spielte sie klassische und romantische Klaviermusik.

Edmund Schmid spielte auf Einladung des Bach-Archivs Leipzig im Gohliser Schloßchen Bachs Goldberg-Variationen sowie Cembalo-Aufnahmen im Leipziger Sender. Er konzertierte ferner in Aarhus und in Varde (Dänemark) und wurde eingeladen, im Dom zu Odense ein Konzert zu geben.

Margot Pinter veranstaltete einen Kursus zur Verbreitung moderner Klaviermusik in Madrid. Es wurden Klavierwerke zeitgenössischer Komponisten aus 13 Ländern aufgeführt.

Hans Beirer, Heldentenor der Berliner Städtischen Oper, erhielt als erster deutscher Sänger einen ständigen Gastvertrag an die Pariser Große Oper.

Rita Streich gastierte im Februar in mehreren Städten der Schweiz und gibt am 15. April ihren ersten Liederabend in Paris.

Maurice Bejart, der mit seinem Ballett-Theater in Berlin gastierte, brachte das Soloballett „La voix“ zur Uraufführung.

### Verschiedenes

„Musica d'oggi“ heißt eine neue Monatschrift, die im Verlag von Ricordi in Mailand erscheint. Die Zeitschrift wird herausgegeben von Guido Valcarengi und redigiert von Ricardo Alorto.

Der *Kasseler Orchester- und Bühnenkatalog 1958*, der eine Zusammenfassung der Aufführungsmateriale aller in Kassel ansässigen oder vertretenen Musikverlage bringt, ist soeben erschienen.

Der *Arbeitskreis für Hausmusik* veröffentlicht soeben seinen Gesamtplan der Veranstaltungen für 1958. Die vielgestaltige Arbeit spiegelt sich in der Durchführung von Grundsingwochen, Chorwochen, Instrumentalwochen und reinen Fachwochen. Für die in der ganzen Bundesrepublik und im Ausland unter sachkundiger Leitung stattfindenden musischen Veranstaltungen ist insbesondere die Jugend zur Teilnahme aufgerufen. Der Plan verzeichnet Sing-, Spiel- und Tanzwochen, Freizeitgestaltungen, Musiziertage, Blockflöten- und Kammermusikwochen, Fidelkurse, Chorwochen und Chorleiterlehrgänge, Wochenendveranstaltungen für Sing- und Spielkreisleiter, Fahrten und Studienwochen in Österreich, Schweden, Finnland und Italien. Die Jahresarbeit wird abgeschlossen mit den Kasseler Musiktagen im Oktober. Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Arbeitskreises für Hausmusik in Kassel-Wilhelmshöhe.

## Volkstümliches

### Berglied gesucht

Einen Preis von 500000 Lire (fast 3500 DM) für das beste volkstümliche Berglied in deutscher, französischer, spanischer oder italienischer Sprache hat das Fremdenverkehrsamt der norditalienischen Stadt Varese zusammen mit einem Mailänder Musikverlag gestiftet. 2. Preis 200000 Lire, 3. Preis 100000 Lire, 4. Preis 50000 Lire. Komponisten aller Nationen können an dem Wettbewerb teilnehmen. Das beste Lied wird außerdem mit dem „Goldenen Edelweiß 1958“ ausgezeichnet. Die Lieder müssen in fünf Exemplaren bis spätestens 15. April 1958 bei dem Komitee eintreffen und sollen nicht Charakter von Schlägern oder Tanzmusik haben, sondern sich auf gesunde folkloristische Tradition der Bergdichtung beziehen. Auskunft: Ente Provinciale per il Turismo, Piazza Monte Grappa 5 – VARESE.

Sieben erschienen:

### Louis Spohr Briefwechsel mit seiner Frau Dorette

Herausgegeben v. Folker Göthel.  
Mit Schattenrissen und 4 Kunstdruckbildern. DM 6.—

Dieser reizvolle Briefwechsel gibt nicht nur ein Bild der harmonischen und idealen Verbundenheit Spohrs mit seiner ersten Frau Dorette, sondern er schildert auch ihr gemeinsames künstlerisches Tun und die Begnungen mit der großen musikalischen Welt ihrer Zeit, in der sie beide eine bedeutende Rolle spielten.

**Bärenreiter-Verlag**

## Für den Musikunterricht

Neuaufgabe!

**WILHELM MALER**

Dur-molltonale Harmonielehre, vierte, neu bearbeitete Auflage, München 1957, 104 Seiten, geb. DM 8.50

**JOHANN KUHNAU**

Leichte Suitensätze für Unterricht und Haus, für Klavier zweihändig (Hrsg. W. Frickert). Leuckartiana Nr. 12, DM 4.50

**HANS LANG**

Märchenbuch  
op. 38, für Klavier zweihändig, DM 3.60

**CARL STAMITZ**

Großes Duo G-Dur für Violine und Bratsche (Hrsg. A. Ott). Leuckartiana Nr. 13, DM 4.50

**DOMENICO ZIPOLI**

Stücke für Klavier (Cembalo).  
Leuckartiana Nr. 17, DM 4.50

Verlageverzeichnisse und Ansichtsendungen  
senden wir Ihnen bereitwilligst.

**Verlag F. E. C. Leuckart • München 19**

wieder erschienen:

**HEINRICH SCHENKER**

### Der freie Satz

herausgegeben und bearbeitet von Oswald  
Jonas. Text- und Beispielband UE-Nr. 6869/  
69a. DM 32.—

*Es lohnt sich mit Schenker zu beschäftigen. Ein  
wahrhafter Rufer in der Wüste!*  
(Wilhelm Furtwängler)

weitere theoretische Werke:

### Ein Beitrag zur Ornamentik

UE-Nr. 812 DM 9.—

### Brahms: Oktaven, Quinten und anderes

UE-Nr. 10508 DM 3.—

*Schenkers Urtextausgaben  
der Klassiker:*

**PH. EM. BACH:** Klavierwerke (2 Bände)  
UE-Nr. 548a/b à DM 5.50

**L. v. BEETHOVEN:** Sämtliche Klavier-  
sonaten (4 Bände)  
UE-Nr. 8a/b, 9a/b à DM 6.50

**UNIVERSAL EDITION**

# MUSIKDENKMÄLER

## DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

Herausgegeben von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V.

Abteilung: Oper und Sologesang

Band 6 · Georg Philipp Telemann:

*Pimpinone oder Die ungleiche Heirat*

Herausgegeben von Th. W. Werner, kart. DM 30. —, in Gln. geb. DM 34. —

Band 19 · Valentin Rathgeber:

*Ohrenvergnügendes und Gemüthergötzendes Tafelconfect*

(Augsburg 1733 37/46)

Herausgeg. von Hans Joachim Moser, kart. DM 48. —, in Gln. geb. DM 52. —

Band 27 · Johann Adolf Hasse:

*Arminio, I. Teil*

Herausgegeben von Rudolf Gerber, kart. DM 60. —, in Gln. geb. DM 64. —

Band 28 · Johann Adolf Hasse:

*Arminio, II. Teil*

Herausgegeben von Rudolf Gerber, in Vorbereitung

VERÖFFENTLICHUNGEN DER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR  
IN MAINZ

## MUSIKALISCHE DENKMÄLER

Band I

*Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*

Herausgegeben von Arnold Schmitz, kart. DM 36. —

Band II · Gilles Binchois:

*Chansons*

Herausgegeben von Wolfgang Rehm, kart. DM 24. —

Band III

*46 Choräle für Orgel von J. P. Sweelinck und seinen  
deutschen Schülern*

Herausgegeben von Gisela Cerdas, kart. DM 42. —, in Gln. geb. DM 46. —

**B. SCHOTT'S SOHNE · MAINZ**



# Das Erbe Deutscher Musik

*Band 4 - Abt. Mittelalter, Band 1:*

**Das Glogauer Liederbuch**, I. Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke, herausgegeben von Heribert Ringmann. Kartonierte DM 28.-, Leinen DM 32.-.

*Band 7 - Abt. Mittelalter, Band 2:*

**Trompeterfanfaren**, Sonaten und Feldstücke des 16. bis 17. Jahrhunderts, herausgegeben von Georg Schünemann. Kart. DM 19.-.

*Band 8 - Abt. Mittelalter, Band 3:*

**Das Glogauer Liederbuch**, II. Teil: Ausgewählte lateinische Sätze, herausgegeben von Heribert Ringmann. Kartonierte DM 24.-, Leinen DM 28.-.

*Band 32 - Abt. Mittelalter, Band 4:*

**Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel**, Teil I, herausgegeben von Rudolf Gerber. Kartonierte DM 30.-, Leinen DM 34.-.

*Band 35 - Abt. Oratorium und Kantate, Band 1:*

**Gottfried Kirchhoff und Johann Gottlieb Goldberg**, Kirchenkantaten, herausgegeben von Alfred Dürr. Kartonierte DM 34.20, Leinen DM 38.20.

*Sonderreihe Band 2:*

**Joh. Kugelmann, Concentus novi 1540**, herausgegeben von Hans Engel. Kartonierte DM 21.-, Leinen DM 25.-.

## Bärenreiter-Verlag Kassel

*Band 3 - Abt. Kammermusik, Band 1:*

**Johann Christian Bach**, Sechs Quintette op. 11, herausgegeben von Rud. Steglich. Kartonierte DM 18.-, Leinen DM 22.-.

*Band 17 - Abt. Kammermusik, Band 3:*

**Johann Jakob Walther**, Scherz da Violino solo con il Basso continuo 1676, herausgegeben von Gustav Beckmann. Kart. DM 16.-, Leinen DM 20.-.

*Band 24 - Abt. Kammermusik, Band 4:*

**Ignaz Holzbauer**, Instrument. Kammermusik, herausgegeben von Ursula Lehmann. Kartonierte DM 26.-, Leinen DM 30.-.

*Band 31 - Abt. Kammermusik, Band 5:*

**Gregor Joseph Werner**, Musikalischer Instrumentalkalender, herausgegeben von Fritz Stein. Kartonierte DM 27.-, Leinen DM 31.-.

*Band 44 - Abt. Kammermusik, Band 6:*

**Joh. Schenk**, Le Nympe di Rheno, herausgegeben von K. H. Pauls. Kart. DM 15.30, Ln. DM 19.30.

*Band 49 - Abt. Kammermusik, Band 7:*

**Andreas Hammerschmidt**, Erster Fleiß, Kammermusik für 3-5 Instrumente, herausgegeben von H. Mönckemeyer. Kart. DM 31.-, Ln. DM 35.-.

## Nagels Verlag Kassel

*Sonderreihe Band 1:*

**Christoph Demantius**, Neue teutsche weltliche Lieder 1595, herausgegeben von Kurt Stangl. Kartonierte DM 26.-, Leinen DM 30.-.

## J. Ph. Hinzenoth-Verlag Kassel

# AMADEO-VANGUARD KASSEL



*Bärenreiter-Weg*

*Antonio Janigro*

*und die*

*Zagreber Solisten*

*auf*

*Amadeo-Vanguard*

AVRS 6046 **G. A. Rossini**

Sonata a quattro 1-4

AVRS 6051 **A. Vivaldi**

Oboen-Konzerte: d-moll, F-dur

Fagott-Konzert e-moll

Sinfonie Nr. 1 C-dur

Sinfonie Nr. 2 G-dur

Concerto G-dur (Alla rustica)

AVRS 6052 **J. S. Bach**

Doppelkonzert d-moll

(Violine, Oboe und Streicher)

Trippelkonzert a-moll

(Flöte, Violine, Cembalo

und Streicher)

Preis jeder Platte **DM 24.-** (33 1/3 30 cm LP)

*Antonio Janigro mit den Zagreber Solisten spielt in Zukunft exklusiv für Amadeo-Vanguard. Auf einer Konzerttournee kommt diese in Westdeutschland nicht unbekannte Kammermusik-Vereinigung in das Rheinland und nach Berlin (März 1958).*

---

# Denkmäler der Tonkunst in Österreich

Herausgegeben unter Leitung von ERICH SCHENK

## NEU!

Band 92: **Heinrich Ignaz Franz Biber** (1660-1704), *Harmonia artificiosa-ariosa. Diversimode accordata*. Bearb. von Paul Nettel und Friedrich Reidinger. VI + 108 Seiten, kart. DM 43.—

Bereits erschienen sind:

Band 85: **Johann Joseph Fux** (1660-1741), *Werke für Tasteninstrumente*. Bearb. von Erich Schenk. XXVII + 59 Seiten, kart. DM 31.—

Band 86: **Tiroler Instrumentalmusik** im 18. Jahrhundert. Bearb. von Walter Senn. XV + 83 Seiten, kart. DM 31.—

Band 87: **Nicolaus Zangius**, *Geistliche und weltliche Gesänge*. Bearb. von Hans Sachs. Textrevision von Anton Pfalz. XXIV + 91 Seiten, kart. DM 43.—

Band 88: **Georg Reutter d. J.** (1708 - 1772), *Kirchenwerke*. Bearb. von P. Norbert Hofer. XIII + 102 Seiten, kart. DM 43.—

Band 89: **Georg Muffat** (ca. 1645 - 1704), *Armonico tributo. Sechs Concerti grossi*. Bearb. von Erich Schenk. XXXI + 122 Seiten, kart. DM 43.—

Band 90: **Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II.** (1564-1590). Bearb. von Helmut Federhofer, literarhistorische Bemerkungen und Textrevision von Robert John. XLII + 106 Seiten, kart. DM 43.—

Band 91: **Antonio Caldara**, *Dafne. Drame pastorale per musica* (1719). Bearb. von Constantin Schneider, Textrevision von Robert John. XVI + 127 Seiten, kart. DM 43.—

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG

---

# FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion  
Höchste Präzision und Qualität  
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU · LÖBAU / Sa.  
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK



# JOHANNES BRAHMS

(Zur 125. Wiederkehr seines Geburtstages am 7. Mai 1958)

## **Klavier zu 2 Händen**

op. 1 Sonate C-Dur (Whiting)	DM 2.50
op. 2 Sonate fis-moll (Whiting)	DM 2.50
op. 5 Sonate f-moll (Bauer)	DM 2.80
51 Übungen	DM 3.50

## **2 Klaviere zu 4 Händen**

op. 15 Konzert No. 1 d-moll (Hughes)	DM 6. –
op. 39 Walzer (Arr. v. Komp.) (Hughes)	DM 2. –
op. 56 <sup>b</sup> Haydn-Variationen B-Dur (Hughes)	DM 3. –
op. 83 Konzert No. 2 B-Dur (Hughes)	DM 3. –

## **Klavier-Trio**

### **Violine, Violoncello und Klavier**

op. 8 H-Dur (Adamowski)	DM 6.50
op. 101 c-moll (Adamowski)	DM 5.50

## **Klavier-Quartett**

### **Violine, Viola, Violoncello und Klavier**

op. 25 g-moll	DM 10. –
op. 26 A-Dur	DM 10. –
op. 60 c-moll	DM 8. –

## **Klavier-Quintett**

### **2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier**

op. 34 f-moll	DM 8. –
---------------	---------

## **Gesang und Klavier**

50 ausgewählte Lieder, hoch	DM 10. –
-----------------------------	----------

**G. SCHIRMER INC., NEW YORK**

# Johannes Driessler

## Evangelienprüche zum Kirchenjahr

Diese Evangelienprüche für drei gemischte Stimmen stellen als geschlossener Jahrgang ein zeitgenössisches Gegenstück dar zu den bekannten Evangelienprüchen von Melchior Franch. Es handelt sich um kurze, schlichte Vertonungen von einem oder mehreren Sprüchen des jeweiligen Sonntagsevangeliums, die sich wie die fränkischen Evangelienprüche der Lesung einfügen. Im Schwierigkeitsgrad zwischen sehr leicht und annähernd mittelschwer sich bewegend, bieten sie jedem willigen Chor, auch bei bescheidensten Verhältnissen, eine dankbare Aufgabe für die gottesdienstliche Praxis.

BÄ 3601: 1. – 4. Sonntag im Advent. BÄ 3602: 1. u. 2. Weihnachtstag, 1. u. 2. Sonntag nach Weihnachten. BÄ 3603: Epiphania und 1. und 2. Sonntag nach Epiphania. BÄ 3604: 3. – letzter Sonntag nach Epiphania. BÄ 3605: Septuagesimae, Sexagesimae, Eftomihl. BÄ 3606: Inchoavit, Reminiscere. BÄ 3607: Oculi, Laetare, Judica. BÄ 3608: Palmarum – Karfreitag. BÄ 3609: 1. Ostertag – Quasimodogeniti. BÄ 3610: Misericordias – Rogate. BÄ 3611: Himmelfahrt – Pfingstmontag. BÄ 3612: Trinitatis – 2. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3613: 3. – 6. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3614: 7. – 10. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3615: 11. – 13. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3616: 14. – 17. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3617: 18. – 20. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3618: 21. – 24. Sonntag nach Trinitatis. BÄ 3619: 25. – 27. Sonntag nach Trinitatis / Zum Gedenktag der Reformation. BÄ 3620: Zum Gedenktag der Entschlafenen / Buß- und Bettag / Erntedank / Kirchweih

Alle Nummern in Mappe DM 8.80. Für den Chorgebrauch sind die Nummern einzeln zu je DM –.50 erhältlich.

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL





# Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher  
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!  
Zu beziehen durch den Fachhandel!

**Grotr.-Steinweg Flügel** best. Zust. DM 1750.-,  
Ritmüller Flügel vierk. Füße DM 1650.-, **Ibach-Flügel:**  
afrik. Birnbaum mod. DM 2500.-, Klaviere mit  
Garantie überh. ab 1000.-, Kleinklaviere, Harmonium,  
Orgeln (Teilz.). Ankauf, Tausch. Alle Überholungen.  
Pianowerkstatt T R I E S T, Braunschweig, Karl-Hintze-  
weg 4, Ruf 27870, gegr. 1920



Ihr Musikalienhändler  
**HOFMEISTER**

Notenversand für alle Fachgebiete  
Angebote u. Kataloge unverbindlich

**BIELEFELD, Obernstraße 15**  
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

**Deutsches Singschullehrer- und  
Chorleiterseminar**

in Verbindung mit der

**Albert Greiner - Singschule  
der Stadt Augsburg**

gegründet 1905 · Direktor: Josef Lautenbacher

Das Bayerische Staatsministerium für Unter-  
richt und Kultus hat die Abhaltung eines  
4-wöchigen

**Fortbildungs- und Ergänzungskurses**  
am Deutschen Singschullehrer- und Chorlei-  
terseminar für die Zeit

**vom 5. März bis 2. April 1958**

genehmigt. Es können sich daran vornehmlich  
die Absolventen des Augsburger Seminars be-  
teiligen. Gasthörer sind zugelassen. Der Schu-  
lungsarbeit liegen Lehrpläne und Satzungen  
des Deutschen Singschullehrer- und Chorlei-  
terseminars zugrunde. Die Teilnehmerzahl  
wurde auf 20 beschränkt. Frühzeitige Anmel-  
dung ist daher geboten.

Die Bedingungen erhalten Interessenten ko-  
stenlos zugesandt. Anfragen sind zu richten  
an das Sekretariat des Seminars, Augsburg,  
Maximilianstr. 59.



*überall in der Welt bewundert und begehrt*

**NEUPERT**

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marientorgraben 1

KLAVICHÖRDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLOCEL

Wir haben die Möglichkeit, Lehrlinge einzustellen, die den

*Musikverleger- oder Musikalienhändlerberuf*

erlernen wollen. Voraussetzung ist mittlere Reife oder Abitur, Beherrschung  
wenigstens eines Musikinstrumentes.

Ausführliche Bewerbung mit Lebenslauf, Zeugnisabschrift und Lichtbild an den

**Bärenreiter-Verlag · Kassel-Wilh. · Heinrich-Schütz-Allee 29-37**



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl

Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule. / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11.

## städt. akademie für tonkunst darmstadt

Leitung: Professor Konrad Lechner. Meister- und Ausbildungsklassen auf allen Gebieten, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Chor und Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz, Lechner / Tonersatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik — Methodik — Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 8031, Nebenstelle 339.

## Hochschule für Musik Dresden

Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 30901 und 30964.

## Robert - Schumann - Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatlich anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchlich anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

## Folkwangschule der Stadt Essen

Leitung:

Generalmusikdirektor Prof. Heinz Dressel

Meister- und Fachklassen für alle Instrumente und Gesang, Dirigieren und Komposition, Seminare für Privatmusik-Lehrer und Rhythmische Erziehung, ev. und kath. Kirchenmusik, Opern- und Opernchorschule, Studio für neue Musik. Abteilung Tanz: Bühnentänzer und Bewegungslehrer, Leitung: Kurt Jooss. Abteilung Schauspiel und Sprechen: Leiter Heinz Dietrich Kenter. Essen-Werden, Telefon 49 24 51/3.

## Niedersächsische Hochschule für Musik und

## Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Klavier, Harfe, alle Streich- und

Blasinstrumente / Solistenklassen / Abteilung für Kirchenmusik (A-Prüfung) / Musikseminar / Rhythmikseminar / Seminar für Jugend- und Volksmusik / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Sekretariat: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater

## Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meister-

klassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren u. Komposition. Orchesterklasse; Opern- u. Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 2040.

## Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

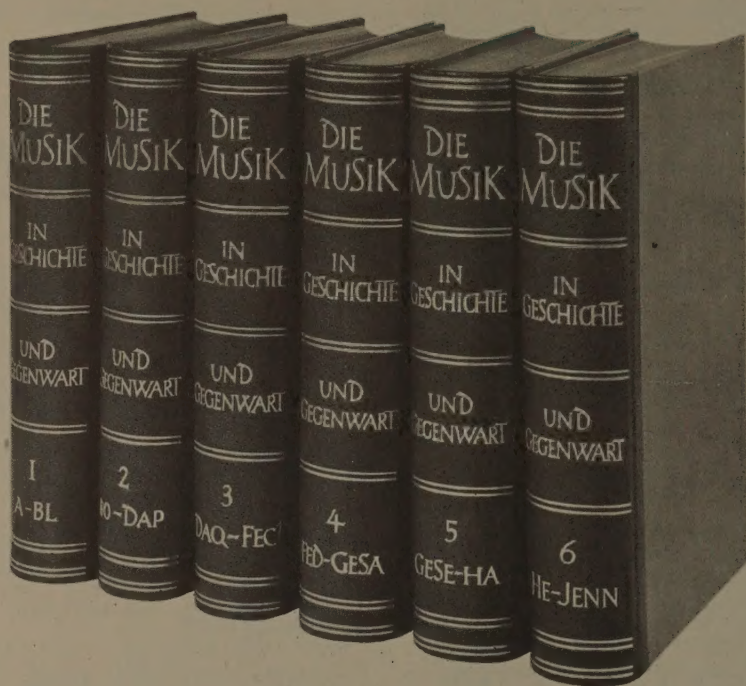
(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonersatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaißer, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R 5. 6

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimerstraße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz

Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

MGG



## DAS STANDARDWERK

*für jeden Musikfreund*

Herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich Blume unter  
Mitarbeit von 400 Fachgelehrten der ganzen Welt

*Noch zum Subskriptionspreis*

Monatliche Aufwendung: DM 7.60  
Verlangen Sie ausführlichen, bebilderten Prospekt

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

MGG